تخلیقی عمل

وزیر آغا

مجلسِ ترقیِ ادب ○ لاہور

تخلیقی عمل

ڈاکٹر وزیر آغا

مجلس ترقی ادب، 2۔ کلب روڈ، لاہور

فون : 042-36368218,36370990
فیکس : 042-36368217
ای۔میل : majlis_ta@yahoo.com

جملہ حقوق محفوظ ہیں

تخلیقی عمل، از: ڈاکٹر وزیر آغا

اشاعت اوّل: مارچ 2010ء/ ربیع الثانی 1431ھ، تعداد: 600

سلسلۂ مطبوعات: 294

ناشر : شہزاد احمد
ناظم مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور

مطبع : علی پرنٹرز، 19۔اے ایبٹ روڈ، لاہور

قیمت : 220 روپے

مجلس ترقی ادب

یہ کتاب اکادمی ادبیاتِ پاکستان کے تعاون سے شائع ہوئی

والدِ گرامی

و ع خ

کی یاد میں

maablib.org

ترتیب

ابتدائیہ

پیش لفظ/ شاہد شیدائی ۹
چند بنیادی باتیں/ مصنف ۱۵

ابواب

تخلیقی عمل کا حیاتیاتی پہلو ۱۹
دائرہ اور خطِ مستقیم
اوّل ۲۹
دوم ۳۵
سوم ۳۷
تخلیقی عمل — دیو مالا کی جنت میں
اوّل ۴۱
دوم ۴۷
سوم ۵۵
چہارم ۶۷

	پنجم	۷۳
	ششم	۷۹
تاریخ کا تخلیقی عمل		
	اوّل	۸۱
	دوم	۸۵
	سوم	۹۱
	چہارم	۹۹
	پنجم	۱۰۳
تخلیقی عمل — فنونِ لطیفہ میں		
	اوّل	۱۱۱
	دوم	۱۱۷
	سوم	۱۲۵
	چہارم	۱۲۹
	پنجم	۱۳۵
تخلیقی عمل		
	اوّل	۱۴۷
	دوم	۱۵۵
	سوم	۱۶۱
تیس برس بعد		۱۶۵
تخلیقی عمل — تکوینِ کائنات کے حوالے سے		۱۷۵

maablib.org

پیش لفظ

تخلیقی عمل، وزیر آغا کی اہم ترین تعقلاتی (conceptual) تصنیف ہے۔

اس کتاب میں اُنھوں نے اِستخراجی انداز اپنانے کے بجائے اِستقرائی عمل کی مدد سے موضوع کو سمجھنے اور سمجھانے کا فریضہ انجام دیا ہے۔ ۱۹۷۰ء میں تصنیف شدہ اس کتاب پر نظرِ ثانی کرتے ہُوئے، وزیر آغا نے اس میں ایک نئے مقالے (تیس سال بعد) کا اضافہ اس وقت کیا تھا جب ۲۰۰۳ء میں اس کا چھٹا ایڈیشن شائع ہُوا تھا۔ اَب جبکہ اِس کا آٹھواں ایڈیشن چھپنے کو ہے، اُنھوں نے اِس میں ایک اَور مقالے بعنوان تخلیقی عمل...... تکوینِ کائنات کے حوالے سے کا اضافہ کیا ہے، جس کی ضرورت اُنھیں اِس لیے پیش آئی کہ کتاب کی تصنیف کے وقت، اُنھوں نے تخلیقی عمل کی تھیوری حیاتیات، تہذیب و تمدن، اَساطیر اَور تاریخ کے مطالعے سے مُرتب کی تھی اَور پھر اُس کا اِطلاق فُنونِ لطیفہ (رقص، موسیقی، مصوری، شاعری) پر کیا تھا: دراصل ۱۹۷۰ء تک طبیعیات میں ایسی پیش رَفت نہیں ہُوئی تھی کہ اِس موضوع پر تکوینِ کائنات کے حوالے سے بحث کی جاسکتی جس سے کائنات کے رُموز اَور اِس کی پُراَسراریت کو کسی حد تک سمجھا جاسکتا: بعد میں (خصوصاً پچھلی صدی کے آخری عشرے سے لے کر اَب تک) طبیعیات میں اِس قدر کام ہُوا اَور سائنس دانوں کے ایسے ایسے معرکہ خیز تعقلات سامنے آئے کہ اِنسانی عقل دنگ رہ گئی: وزیر آغا چونکہ عُلوم سے گہرا شغف رکھتے ہیں، اِس لیے اُنھوں نے طبیعیات میں ہونے والی اَب تک کی پیش رَفت سے آگاہ ہونے کے سبب نہایت ضروری سمجھا کہ اپنی اِس کتاب میں تکوینِ کائنات کے حوالے سے بھی بحث کریں تاکہ قارئین بھی تخلیقی عمل کے ہر پہلو سے واقفیت حاصل کرسکیں۔ اِس کا ایک فائدہ یہ بھی ہُوا ہے کہ وزیر آغا نے اِس کتاب میں تخلیقی عمل کے جن مدارج کو نشان زد کیا تھا اُن کی توثیق طبیعیات کی تازہ ترین پیش رَفت سے ممکن ہوگئی ہے...... یہ بے حد مشکل کام تھا جسے اُنھوں نے ایک توانا تخلیقی عمل سے انجام دیا ہے۔

تخلیقی عمل کے تمام ابواب اپنی الگ حیثیت میں کہانیوں کی سی دلچسپی رکھتے ہیں اور آپس میں مربوط ہیں کہ آخری باب کے ختم ہوتے ہی اس پر ناول کا گماں ہونے لگتا ہے: گویا وزیر آغا نے نظری بحث میں اردو ادب (فکشن) کی اس مقبول ترین صنف کی تکنیک استعمال کی ہے: اور یہ کمال وزیر آغا ہی کو حاصل ہے کہ انھوں نے تنقید ایسی خشک اور ادق صنف کو اس قدر سادہ اور پرلطف بنا دیا ہے کہ قاری زبان کی رنگینیوں کے ساتھ ساتھ شگفتہ اسلوب میں سے گزرتے ہوئے علوم و فنون کے تمام تر خزانوں سے بھی فیض یاب ہوتے چلا جاتا ہے۔

وزیر آغا نے ہمیشہ تخلیقی تنقید لکھی ہے۔ اُن کے کام کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ مغربی علوم اور تنقیدی تھیوریوں میں سے گزرتے ضرور ہیں مگر جہاں کہیں انھیں کسی مصنف کی کہی ہوئی بات میں کوئی جھول نظر آتا ہے' ایسے موقع پر اس سے اختلاف کرتے ہوئے اپنی رائے کا اظہار ضرور کرتے ہیں...... اس سے یہ بات کھلتی ہے کہ وہ تنقید میں اندھی تقلید کے قائل ہرگز نہیں ہیں: اس کے بجائے وہ دوسروں کے خیالات کی تہ تک پہنچتے ہوئے اپنے نقطہ نظر سے قارئین کو محظوظ کرتے ہیں۔

یہ بات کون نہیں جانتا کہ مغربی دانش وروں نے ہمیشہ مشرقی دانش سے استفادہ کیا ہے مگر تعصب کا یہ عالم ہے کہ ہمارے مصنفین کو وہ ہمیشہ سے نظر انداز کرتے آئے ہیں۔ وزیر آغا اس صورت حال سے آگاہ ہیں اور جہاں وہ اُن کے نقطہ نظر سے اختلاف کرنا اپنا فرض سمجھتے ہیں' وہاں اُن کی اس قسم کی حرکات کی نشان دہی کرنا بھی نہیں بھولتے۔ مثال کے طور پر اس کتاب کے صفحہ ۸۹-۹۰ پر انھوں نے ابن خلدون کی کتاب مقدمہ میں سے ایک اقتباس نقل کرتے ہوئے ہمیں بتایا ہے کہ ابن خلدون نے آج سے تقریباً چھ سو سال قبل ایسے خیالات کا اظہار کیا تھا جو بہت عرصے کے بعد یعنی بیسویں صدی کی ابتدا میں شپنگلر اور ٹائن بی سے منسوب ہوئے۔ ابن خلدون نے تہذیب کے بارے میں بدویت سے تعیش تک کے مراحل کی نشان دہی کی تھی جو ٹائن بی کے ہاں تہذیبی عروج و زوال کی داستاں بن کر نمودار ہوئی۔ اسی طرح وہ سلطنت کی عمر کو آدمی کی عمر سے تشبیہ دے کر شپنگلر کا پیش رو ثابت ہوا۔ وزیر آغا نے حیرت کا اظہار کرتے ہوئے کہا ہے کہ فلسفہ تاریخ کے سلسلے میں ٹائن بی اور شپنگلر کا ذکر تو عام ہے لیکن ابن خلدون کی عطا کو یکسر نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

وزیر آغا نے جہاں اپنی تخلیقی تنقید کو تمثالوں کے ذریعے دلچسپ بنایا ہے' وہاں اُن کے کام میں ایسی تازگی کا احساس ہوتا ہے جو دوسروں کے ہاں کم ہی نظر آتی ہے۔ مثلاً وہ (اس کتاب کے) تخلیقی عمل کے باب میں کوزہ گری کی مثال دیتے ہوئے لکھتے ہیں (ص ۱۵۰-۱۵۲):

کوزہ گری میں اوّلیں مرحلہ چکنی مٹی کا حصول ہے۔ یہ چکنی مٹی بالعموم کسی پرانے سُوکھے ہُوئے دریا کے بستر سے حاصل ہوتی ہے اور انسانی سائیکی میں نسلی تجربات کے مماثل ہے (یوں بھی ابتدائی اور اساسی نقوش کو دریا کے بستر ہی سے تشبیہ دی گئی ہے)۔ مگر کوزہ بنانے کے لیے چکنی مٹی کو گِل میں تبدیل کرنا ضروری ہے اور یہ کام پانی کی آمیزش کے بغیر ممکن نہیں۔ پانی فن کار کی زندگی کے شخصی واقعات اور تجربات کی نشان دہی کرتا ہے اور اپنی سیال حالت کے باعث بے قراری اور اضطراب کی علامت ہے۔

میرا موقف یہ ہے کہ تودۂ خاک عام سی مٹی نہیں، یہ پرانے اور سُوکھے ہُوئے دریا کے بستر سے حاصل ہُوئی ہے اور پانی بھی عام سا پانی نہیں، یہ فن کار کی آنکھ سے ٹوٹا ہُوا وہ آنسو ہے جو اس کے جذباتی فشار کا عکاس ہے۔ مگر محض مٹی اور پانی کی آمیزش سے گِل وجود میں نہیں آتی...... اس کے لیے ضروری ہے کہ کوزہ گر پانی اور مٹی کے آمیزے کو اپنے پاؤں سے گوندھے...... اس قدر کہ پانی اور مٹی ایک دوسرے میں پُوری طرح جذب ہو کر اپنی اپنی صورت سے محروم ہو جائیں!

دو عناصر کے باہم شیر و شکر ہونے کا یہ عمل چینی شاعرہ میڈم کوآن کی ایک نظم کا موضوع بھی ہے۔ روایت ہے کہ اس چینی شاعرہ کا شوہر جو ایک مجسمہ ساز تھا عمر کے کسی مرحلے میں کسی دوسری عورت کی طرف مائل ہو گیا۔ چنانچہ شاعرہ نے یہ نظم لکھ کر اپنے شوہر کو بھجوائی اور وہ نظم سے اس قدر متاثر ہُوا کہ "دوسری عورت" سے قطع تعلق کر کے شاعرہ (یعنی اپنی بیوی) کے پاس واپس آ گیا:

آج میرے اور تیرے درمیاں
بُعد کیسا؟ فاصلہ باقی کہاں؟
لے ذرا مٹی کی اک چکنی ڈلی
ڈال پانی گوندھ اس کو زور سے
اور بنا دو بُت حسین و لاجواب
ایک بُت کی شکل ہو تیری طرح
دُوسرا بُت ہو مرا
بُت شکن بن کر انھیں اب توڑ دے
ڈال پانی گوندھ پھر ان کو ذرا
اَب بنا پھر دونوں بُت
ایک اپنا — اک مرا
اَب مرے بُت میں ہے کچھ تیرا وُجُود
اور ترے بُت میں ہے کچھ پیکر مرا
زندگی کی کون سی طاقت بتا
تجھ کو کرسکتی ہے مجھ سے اَب جُدا!!

اسی طرح "دائرہ اور خطِ مستقیم" کے باب میں انھوں نے قدیم انسان کی زندگی کو پہلے دائرے اور پھر خطِ مستقیم پر سفر کرتے ہوئے دکھایا ہے اور اس کا اِطلاق اوّلاً درخت پر اور ثانیاً بیج پر کیا ہے کہ درخت ایک سال میں دائرے کا سفر مکمل کرتا ہے جبکہ بیج زمین کے اندر جا کر پودے کی شکل میں باہر آتا ہے اور دوبارہ بیج کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ وہ بتاتے ہیں کہ پھر ایک وقت ایسا آیا کہ ارتقا کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد انسان کے ہاں دائرے سے باہر آنے کی خواہش بیدار ہوئی اور قدیم ماحول میں اس کا دَم گھٹنے لگا تو وہ ایک طویل ذہنی سفر پر روانہ ہونے کے لیے تیار ہو گیا۔ چنانچہ اس نے قدیم سے خود کو آزاد کرنے کی کوشش کی اور پھر وہ خطِ مستقیم پر چلنے لگا۔ فرد اور معاشرے کے تصادم کو بھی انھوں نے دائرے اور خطِ مستقیم ہی سے تشبیہ دی ہے کہ انسان سوسائٹی کے دائرے میں رہتے ہوئے بھی خطِ مستقیم پر چلنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس تبدیلی کو انھوں نے جست یا زقند کا نام دیا ہے اور کہا ہے کہ تخلیقی جست اُن خلاق ہستیوں ہی کے حصے میں آئی ہے جنھوں نے اپنے اپنے زمانے کے منجمد معاشرے سے باہر آ کر خود ایسا نیا مدار پیدا کیا جس پر صدیوں تک لاکھوں کروڑوں افراد پر مشتمل انسانی معاشرہ کسی لٹو کی طرح گھومتے چلا گیا۔

وزیر آغا نے کتاب کے ہر باب میں تخلیقی عمل کی ساخت کو بھرپور طریقے سے نمایاں کیا ہے۔ وہ تخلیقی عمل کو حیاتیات، دیومالا، تاریخ و تہذیب اور فنونِ لطیفہ میں سے گزارتے ہوئے آخر میں طبعیات تک پہنچتے ہیں اور یوں انھوں نے تخلیقی عمل کے ہر پہلو پر مدلل گفتگو کی ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے تخلیقی عمل کے مدارج کو پیش کرتے ہوئے بعض ایسے درجوں کی بھی نشان دہی کی ہے جو گم شدہ کڑیاں (missing links) کہلاتے ہیں۔ لہٰذا تخلیقی عمل کو اس نکتے کے حوالے سے پڑھنا بہت ضروری ہے تاکہ اذہان پر اس کتاب کی اصل اہمیت کا احساس پوری طرح مرتسم ہو سکے!

شاہد شیدائی

اکتوبر ۲۰۰۹ء

maablib.org

چند بنیادی باتیں

تخلیقی عمل کیا ہے؟...... اصلاً یہ وہ عمل ہے جس کی مدد سے انسان اپنے ہی وجود کی باشقت قید سے رہائی پاتا ہے...... بالکل جیسے کوئی شے کسی مدار میں مسلسل گھومتے چلے جانے کے بعد معاً لپک کر ایک نئے اور کشادہ تر مدار میں چلی جائے...... جسم' معاشرے' اسطور' تاریخ اور فن ہی میں نہیں' کائنات کے محیط و بسیط نظام میں بھی اس کا یہی اصول کارفرما ہے۔ خود حقیقت اولیٰ بھی' جو وحدت کی علم بردار اور نام اور روپ سے بے نیاز ہے' اپنے تخلیقی عمل میں دو واضح سطحوں کا احساس دلاتی ہے: ایک خود فراموشی کی سطح جو سکون اور ٹھہراؤ سے عبارت ہے اور دوسری ایک جہدِ مسلسل کی سطح جو بے قراری اور کلبلاہٹ کی مظہر ہے اور جو لازمی طور پر پہلی سطح کے بطون سے نمودار ہوتی ہے' مگر اس طور کہ اس کا اچانک ظہور تجلیات کے ایک نئے سلسلے کا نقطۂ آغاز قرار پاتا ہے۔

اگر یوں ہے تو قدرتی طور پر یہ سوال سر اٹھائے گا کہ ان دونوں سطحوں کا باہمی رشتہ کیا پہلے ہی سے مقرر اور متعین ہے یا کسی مقام پر قدر و اختیار کا مظاہرہ بھی کرتا ہے...... جبر اور قدر کا یہ مسئلہ نہایت قدیم ہے اور صدیوں تک جبریہ اور قدریہ کے مابین بحث و تمحیص کا موضوع بنا رہا ہے۔ پہلی جماعت کا خیال ہے کہ ہر شے کی باگ ڈور غیب کے ہاتھ میں ہے' دوسری کا موقف یہ ہے کہ ہر شے مختار ہے اور اپنا مستقبل خود تراشتی ہے۔ اس ضمن میں بہترین نظریہ' حدیث شریف میں ملتا ہے:

> الایمان بین الجبر والقدر ٥ ...... (ایمان جبر اور قدر کے درمیان ہے)۔ حضرت علیؓ سے قول منسوب ہے کہ انسان بیک وقت مختار بھی ہے اور مجبور بھی...... مختار کیوں کہ وہ جب چاہے اپنا ایک پاؤں زمین سے اٹھا کر کھڑا ہو سکتا ہے؛ مجبور کیوں کہ وہ دونوں پاؤں اٹھا کر ایسا نہیں کر سکتا۔

خود حقیقت بھی جو ازلی و ابدی ہے' اپنے "اظہار" میں ان دونوں اصولوں کو قبول کرتی ہے مگر اس

طور کہ جب جبر (شانت رُوپ) غالب نظر آتا ہے تو یُوں لگتا ہے جیسے حقیقت حُدود کے اندر سکوں پذیر ہو گئی ہے اُور جب قدر (جوالا مکھی رُوپ) مسلّط ہوتا ہے تو وہ حُدود کو توڑ کر باہر کی طرف لپکتے ہوئے دکھائی دیتی ہے (کل یوم ھو فی شان ہ وہ ہستی ہر روز (ہر لحہ) ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے)۔ حُدود سے اُوپر اُٹھنے کا عمل بنیادی طور پر ایک تخلیقی عمل ہے جسے قدر کے تحت شمار کرنا چاہیے۔ وجہ یہ کہ تخلیقی عمل ایک سے دوسرے مدار میں چلے جانے کا نام ہے۔ یوں پہلے مدار کے جُملہ بندھن اُور رشتے ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں درحقیقت اَپنے شانت رُوپ سے باہر آنے کی دُھن میں ریشم کے کیڑے کا سا کردار اَدا کرتی ہے یعنی اُپنا ہی عرفان حاصل کرنے کی ایک ایسی طلب کے تحت (جو خود بخود اس کے اندر پیدا ہو گئی تھی) ریشم کے جال کو تار تار کرتے ہوئے باہر نکل آتی ہے مگر کچھ ہی عرصے کے بعد دوبارہ اَپنے گرد ایک جال سا بننے لگتی ہے ..... یہ گویا جبر کی ایک صورت ہے۔ دُوسرے لفظوں میں حقیقت کا شانت رُوپ میں سونے اُور وہاں سے جوالا مکھی رُوپ میں بیدار ہو کر دوبارہ شانت رُوپ میں مبتلا ہونے کا سارا عمل تو جبریت کے تابع ہے' مگر شانت رُوپ کے بطون سے جوالا مکھی رُوپ کا اچانک ظہور اِختیار کی ایک صورت ہے اُور کسی سابقہ عمل کی نقل نہیں۔ اِس کتاب میں یہی موقف اِختیار کیا گیا ہے۔

حقیقت اُولیٰ بنیادی طور پر وحدت کی علم بردار ہے' مگر وہ ایک سے انیک میں ڈھل کر کثرت کا مظاہرہ بھی کرتی ہے۔ یُوں ہست کا ایک پیچیدہ' بُوقلموں اُور تہ در تہ نظام اُبھر آتا ہے۔

مگر اِنسان نے جب بھی ہست کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کی ہے' وہ پیچیدگی سے سادگی اُور انیک سے "ایک" کی طرف بڑھتے چلا گیا ہے۔ اِس سے بعض اَوقات یہ تاثر بھی مُرتب ہُوا ہے کہ رنگوں اُور تہوں کی حامل یہ کائنات' سمندر کی سطح پر پھیلتی ہوئی اُن موجوں کے مانند ہے جن کی اپنی کوئی ہستی نہیں۔ مثلاً تصوّف نے کائنات کے مظاہر کو "رسّی میں سانپ" کے مماثل قرار دیتے ہوئے اُنھیں سراب یا مایا کا نام دیا ہے اُور کہا ہے: جو کچھ نظر آتا ہے' وہ حقیقی نہیں' محض حقیقت کی پرچھائیں ہے (افلاطون نے غار کی تمثیل میں اِسی پرچھائیں کی طرف اِشارہ کیا ہے)۔ مگر پرچھائیں' نہ صرف بے رُوح ہوتی ہے بلکہ اصل کا ایک نہایت ناقص اُور غیر معتبر نمونہ بھی! چنانچہ کائنات کے وُجود کو محض ایک پرچھائیں قرار دینے کا مطلب ہوگا کہ اِس کی فعّال حیثیت اُور لامحدود اِمکانات ہی سے اِنکار کر دیا جائے۔ تصوّف کا ایک بہت بڑا عطیہ یہ ضرور ہے کہ اِس کے طفیل ٹکڑوں اُور قاشوں میں بٹی ہُوئی کائنات کے مقابلے میں حقیقت کی سادگی اُور یکتائی کا تصور عام ہوا! لیکن ساتھ ہی یہ بات بھی غلط نہیں کہ تصوّف نے مظاہر کو سراب یا مایا قرار دے کر' حقیقت کے محض ایک رُخ کو اُجاگر کیا۔ چنانچہ یہ نظریہ محدود سا ہو کر رہ گیا۔ دُوسری طرف جب مادہ پرستوں نے سامنے کی

اشیا ہی کو حقیقی سمجھا اور ان کے پیچھے کسی اور حقیقت کے وُجود سے یکسر اِنکار کر دیا تو اُن کے تصورات بھی بالکل یک طرفہ ہو کر رہ گئے۔ اصل بات یہ ہے کہ حقیقت کے دو رُوپ ہیں...... وحدت کا رُوپ جو اُس کا اوّلیں اور بنیادی رُوپ ہے؛ اور کثرت کا رُوپ جو اُس کے اندر سے طلوع ہوتا ہے' اور ہر چند کہ وہ اِس عمل میں خود کو صرف کر ڈالتا ہے تاہم اِس سے خود حقیقت کے اوّلیں اور بنیادی رُوپ کا ایک نیا اور نسبتاً زیادہ روشن پرت سامنے آجاتا ہے۔ زیرِ نظر کتاب کا مدعا اِس موقف کا اِظہار ہے کہ زندگی کو محض فریبِ نظر کہہ کر مسترد نہیں کرنا چاہیے؛ اِسے حقیقی قرار دے کر اس کے طبیعی' حیاتیاتی' معاشرتی' اساطیری' تاریخی اور جمالیاتی مظاہر کی تہ میں کارفرما تخلیقی عمل کا جائزہ لینا چاہیے تاکہ وہ رشتہ دریافت ہو سکے جو حقیقت کی دونوں صورتوں میں موجود ہے۔

اور اب ایک آخری بات!

ہر زمانہ اپنا سوال اپنے ساتھ لے کر آتا ہے۔ ہوتا یُوں ہے کہ کسی عہد کے اِنکشافات جو ارضی اور رُوحانی دونوں سطحوں پر ظاہر ہوتے ہیں' اپنے زمانے کی کوکھ میں داخل ہو کر ایک نئے سوال کو مرتب کرنے لگتے ہیں۔ پھر جب یہ سوال پک جاتا ہے تو ایک جوالا مکھی کی طرح زمین کے کسی نرم اور کومل مقام سے پھوٹ نکلتا ہے۔ اِنسانوں میں اِس نرم اور کومل مقام کے حامل' وہ رُوحانی پیشوا' فنکار اور حساس اذہان ہوتے ہیں جو بڑے بڑے "آتش فشاں دہانوں" میں تبدیل ہو کر' اپنے اپنے زمانے کے بنیادی سوال کی تشہیر کا باعث بنتے ہیں۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ہر زمانے میں نہ صرف سوال نئے خام مواد سے ترتیب پاتا ہے بلکہ اپنی نوعیت بھی تبدیل کر لیتا ہے۔ مثلاً جدید دَور سے قبل "کیوں" اور "کیا" کو تمام تر اہمیت حاصل تھی اور اِنسانی سوچ سوال کے اِن خاص سانچوں ہی میں ڈھل کر نمودار ہوتی تھی؛ لیکن بیسویں صدی نے "کیوں" اور "کیا" کو ایک بڑی حد تک ترک کر کے' اُن کی جگہ "کیسے" کو فائز کر دیا۔ تخلیقی عمل کے سلسلے میں جو گزارشات اس کتاب میں پیش کی جائیں گی' وہ "کیسے" ہی کے تابع ہوں گی کہ یہی جدید دَور کی وہ صلیب ہے' جس پر آج کے اِنسان نے خود کو چڑھا رکھا ہے۔

ممکن ہے' اِس مختصر سے اِبتدائی باب کے مطالب ایک عام قاری کو قدرے گنجلک محسوس ہوں؛ لیکن مجھے یقین ہے' اگر وہ کتاب کے مطالعے کے بعد دوبارہ اِس باب کی طرف رُجوع کرے گا تو اُس کی بہت سی اُلجھنیں رفع ہو سکیں گی...... یُوں دیکھیں تو یہ باب' کتاب کا پہلا باب بھی ہے اور آخری بھی!

☆☆☆

تخلیقی عمل

mablib.org

تخلیقی عمل کا حیاتیاتی پہلو

تخلیق کے اِنتہائی پُراسرار عمل کا احاطہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ پہلے حیاتیاتی سطح پر اس کا جائزہ لیا جائے۔ حیاتیاتی سطح پر زندگی اِبتداً محض بقائے نسل کے مقصد کے تابع تھی لیکن جیسے جیسے وہ اِرتقا پذیر ہوئی اِنفرادیت کے اِظہار کا عمل زیادہ فعّال ہوتے چلا گیا۔ آج صورت یہ ہے کہ نچلی سطح پر تو زندگی کا مقصد نسل کی بقا کے سوا کچھ نہیں؛ لیکن اُوپر والی سطح پر وہ فرد کے ذریعے اَپنا اِظہار کر رہی ہے (Simon-de-Beauvoir - Nature of Second Sex)۔ فی الواقعہ فطرت کا مدعا زندگی کا تسلسل ہی نہیں' اُس کا اِرتقا بھی ہے؛ اَور اِرتقا کسی سیدھی صاف سڑک پر نپے تلے قدم اُٹھانے کا نام نہیں' یہ تو ہمیشہ کسی غزال کی طرح چوکڑیاں بھر کر فاصلہ طے کرتا ہے اَور یہ چوکڑیاں جبھی ممکن ہیں کہ نسل کے خول کو توڑ کر باہر کی طرف لپکنے کی آرزو شدت اِختیار کر جائے۔ اِرتقا کی نچلی سطحوں پر یہ آرزو کمزور اَور مدھم ہوتی ہے جبکہ اُوپر والی سطح پر یہ مستحکم ہو جاتی ہے' لہٰذا اِرتقا کی رفتار بھی تیز تر ہونے لگتی ہے۔

نچلی سطح پر زندگی تنوع اَور بوقلمونی سے ایک بڑی حد تک تہی ہوتی ہے۔ وجہ یہ کہ اِس سطح پر زندگی کا ایک ہی رُخ زیادہ شوخ ہوتا ہے اَور وہ دُوئی پوری طرح وُجود میں نہیں آتی جو بوقلمونی اَور تنوع کی محرک ہے۔ یہ نہیں کہ اِس سطح پر "دُوئی" ناپید ہوتی ہے' اَیسا ہو تو زندگی کا اِرتقا ہی رُک جائے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ اِس سطح پر "ایک" کے "دو" میں بٹ جانے کا عمل بے حد سادہ ہوتا ہے...... اِس قدر سادہ کہ "ایک" کے "دو" میں تقسیم ہو جانے پر بھی دونوں اَجزا کی یک رنگی اَور مماثلت قائم رہتی ہے۔ مثال کے طور پر اگر زندگی کی سب سے نچلی سطح یعنی خوردبینی یک خلوی جسم (امیبا) کو کاٹیں تو وہ اَز خود دو قائم بالذّات اَور زندہ حصوں میں بٹ جائے گا لیکن جسم سے اُن حصوں کی نہایت قریبی مشابہت بہر طور قائم رہے گی۔ اِس کی دُوسری صورت' پیوند (Bud) ہے' جس کے ذریعے ایک جسم سے' وَیسا ہی دُوسرا جسم پیدا ہو جاتا ہے۔

ارتقا کا اگلا قدم وہ ہے جب زندگی پیوند کے بجائے بیضے (Egg) کے تابع ہو جاتی ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ وہ تمام اَجسام جو بطورِ پیوند جنم لیتے ہیں ایک دوسرے کے مماثل ہوتے ہیں جبکہ بیضے سے پیدا ہونے والے اَجسام لازمی طور سے تنوّع کا اظہار کرتے ہیں۔ مثلاً ثمرِ بہشت آم کی پیوند کاری سے ویسا ہی آم کا پودا وجود میں آئے گا جبکہ اُس کی گٹھلی سے پیدا ہونے والا پودا اپنے آبائی پودے سے مختلف ہو جائے گا۔ اِس کا مطلب یہ ہے کہ آبائی جسم کی پیوند کاری ارتقا کی دوڑ میں ایک بالکل ابتدائی قدم ہے۔ جس کی مدد سے ایک 'دو' میں بٹ تو جاتا ہے لیکن ہیئت اور وصف کے اعتبار سے ایک ہی رہتا ہے جبکہ بیضے کی تقسیم کا امتیازی وصف ہی یہ ہے کہ اُس کے باعث ہر نیا جسم پہلے سے مختلف ہوتا ہے۔

مگر بیضے سے زندگی کی پیدائش کا عمل بجائے خود دو مدارج سے گزرتا ہے...... پہلا درجہ وہ ہے جب بیضہ تخلیقی جرثومے (Sperm) کی مدد کے بغیر ہی زندگی کو جنم دے ڈالتا ہے؛ اور دوسرا درجہ وہ ہے جب بیضے اور تخلیقی جرثومے کے اِتصال سے زندگی جنم لیتی ہے۔ پہلی صورت میں زندگی کا تنوّع وجود میں تو آتا ہے لیکن اِس قدر شدید نہیں ہوتا جتنا کہ دوسری صورت میں۔ چنانچہ ارتقا کا اگلا قدم وہ ہے جب حیات کے تسلسل کا عمل، جنسی عمل کے تابع ہو جاتا ہے یعنی جب زندگی مادہ اور نر یا بیضے اور تخلیقی جرثومے کے ملاپ سے پیدا ہونے لگتی ہے۔

قدیم زمانے سے یہ خیال بہت مقبول رہا ہے کہ ابتدا میں نر اور مادہ یک جا تھے پھر جدا ہوئے اور جب سے اب تک ایک ہو جانے کے لیے بے قرار ہیں۔ افلاطونی نظریے کے مطابق ابتداً ہر جسم کے دو چہرے چار ہاتھ اور چار ٹانگیں تھیں جس سے مراد یہ ہے کہ نر اور مادہ ایک ہی جسم میں موجود تھے۔ یہ عقیدہ ہندوؤں کے ہاں بھی موجود ہے...... بالخصوص جب وشنو اور شیو کی شکتیوں کا ذکر آتا ہے تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ دیوتا بیک وقت نر بھی ہے اور مادہ بھی! خود اِنسانی جسم میں نر اور مادہ کی اِس ابتدائی ہم آہنگی کے شواہد آج بھی موجود ہیں یعنی مرد کے جسم میں عورت اور عورت کے جسم میں مرد کے نشانات ابھی تک باقی ہیں۔ نفسیات نے بھی مرد کے ہاں زنانہ صفات (Anima) اور عورت میں مردانہ صفات (Animus) کا بار بار ذکر کیا ہے۔ جس سے نر اور مادہ کی ابتدائی ہم آہنگی یعنی دو جنسیت (Hermaphroditism) کا ثبوت ملتا ہے۔ دو جنسیت یعنی ہرمافروڈزم کی ترکیب قدیم یونانی دیوتا ہرمیز (Hermes) اور دیوی ایفروڈائٹی (Aphrodite) کے ناموں کو ملا کر مرتب کی گئی ہے۔ مقصود یہ جتانا ہے کہ دو جنسیت، زندگی کا وہ دور تھا جس میں جسم، تیز رفتار ہرمیز اور پُرکشش ایفروڈائٹی کے متضاد اوصاف کی آماجگاہ تھا یعنی جسم خود ہی طالب اور خود ہی مطلوب تھا۔ این جی بیرل (N. G. Barril - *Sex and Nature of Things*, p.28) نے

بعض سمندری اجسام (eg Sea Squirts or Plants) کا ذکر کیا ہے جن میں آج بھی جنسی تخصیص موجود نہیں یعنی اُن کا جسم بیک وقت نر بھی ہے اور مادہ بھی۔ چنانچہ وہ اپنے اِس خیال کا برملا اظہار کرتا ہے کہ کمر کی ہڈی والے تمام حیوانوں کا جدِّ امجد سمندری اجسام کا یہی وہ کنبہ ہے جو نسلاً جنسی تخصیص سے بے نیاز اور کلیتہً دو جنسیا ہے۔ درختوں پر نر اور مادہ پھولوں کے بیک وقت وُجود کا مشاہدہ آج بھی کیا جا سکتا ہے جو زندگی کے اُسی خاص دور کی نشاندہی کرتا ہے۔

مگر زندگی چاہے جنسی تخصیص کی مظہر ہو چاہے وہ ایک ہی جسم میں نر اور مادہ کے بیک وقت وُجود کو پیش کرے بہر حال تقسیم کے عمل ہی کو پیش کرتی ہے۔ جوہر، زندگی، کائنات...... اِن سب میں ارتقا کی پہلی جست "ایک" کی "دو" میں تقسیم سے وُجود میں آتی ہے۔ خود زمینی زندگی کے بارے میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ ابتدا میں حیوان اور پودے تک میں کوئی تفریق یا دُوئی موجود نہیں تھی اور آج بھی سمندر کی تہ میں ایسے اجسام مل جاتے ہیں جن کے بارے میں یہ فیصلہ کرنا بے حد مشکل ہے کہ اُنھیں پودوں کے زُمرے میں شامل کیا جائے کہ حیوانوں کے زُمرے میں! یہ بہت بعد کی بات ہے کہ سُورج کی روشنی فزوں ہُوئی تو زمینی زندگی اَز خود قسموں میں بٹنے لگی یعنی ارتقا کی ایک سمت میں وہ اجسام چل پڑے جو کلوروفل (Chlorophyll) کے حامل تھے (مثلاً پودے)؛ اور دوسری سمت میں وہ اجسام جو کلوروفل سے محروم تھے (مثلاً حیوان) اور جو شاید کلوروفل کی اِسی کمی کو پورا کرنے کے لیے ہر اُس شے کو کھا جانے پر مائل ہوئے جو کلوروفل سے لبریز تھی۔ چنانچہ آج بھی اِنسان اور حیوان اپنی خوراک کا معتدبہ حصہ درختوں اور پودوں ہی سے حاصل کرتے ہیں۔

اِسی طرح حیوانی زندگی میں بھی ارتقا کا عمل "ایک" کی "دو" میں تقسیم سے شروع ہُوا۔ مثال کے طور پر حیوانی زندگی کی ابتدا امیوبا وغیرہ سے ہُوئی جو تقسیم کی سادہ ترین صورت کو پیش کرتے ہیں۔ اِس کے بعد ایک ہی جسم میں نر اور مادہ کے بیک وقت وُجود نے تقسیم کے عمل کو زیادہ پیچیدہ بنا دیا۔ ارتقا کی دَوڑ میں تقسیم سب سے اہم عمل تھا کہ اِس سے وہ بے پناہ قوت پیدا ہُوئی جس نے زندگی کو کیا سے کیا کر دیا!

مگر تخلیق کے انداز بھی نرالے ہیں کیونکہ یہ ابتداً تو "ایک" کی "دو" میں تقسیم سے وُجود میں آتی ہے لیکن اِس کے بعد (نئی نسل کو جنم دینے کے لیے) دو کے اِتصال یا ملاپ میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ پھر اِس ملاپ کی بھی دو صورتیں ہیں...... پہلی وہ جب ایک ہی جسم میں نر اور مادہ کے متضاد اوصاف اُبھر آتے ہیں (یعنی دو جنسیت) اور دُوسری وہ جب یہ اوصاف الگ الگ جسموں میں خود کو مقید کر لیتے ہیں۔ فطرت کی رُو سے اوّل الذکر صورت ایک ناقص عمل تھا کہ ہر بار ایک ہی جسم کے نر اور مادہ کے ملاپ سے تنوع کے کم

ہونے اور نسل کے کمزور پڑنے کا خطرہ تھا (غور کیجیے کہ مشینی یک رنگی قدرت کو بھی منظور نہیں)۔ چنانچہ آج سائنسی نقطۂ نظر سے اعلیٰ نسل پیدا کرنے کے لیے مختلف نسلوں کے اِمتزاج کا رُجحان مستحسن قرار پایا ہے کہ اس سے ایک بہتر نسل وُجود میں آتی ہے۔ عام اِنسانی زندگی میں بھی قریبی رشتہ داروں کے جنسی ملاپ کو ہمیشہ خوف (Incest Dread) کی نظروں سے دیکھا گیا ہے جو فطرت کی تنوع پسندی پر دال ہے۔ پَودوں تک میں پار باروری (Cross Fertilization) کو بہت زیادہ اہمیت حاصل ہے اور بعض بیج تو ایسے ہوتے ہیں جنھیں فطرت 'پَر' عطا کر دیتی ہے تاکہ وہ اپنی جنم بھومی سے دُور جا کر دھرتی میں اپنی جڑیں اُتاریں اور یُوں اِرتقا کا عمل "نئے روابط" کے تابع رہے۔ اِنسانی زندگی میں فطرت کا یہ اِہتمام اس صورت میں ظاہر ہے کہ عورت ہمیشہ دُور دیس سے آنے والے پر اپنی جان نچھاور کرتی ہے۔.... پردیسی سے پریت کی یہ روایت اُردو اور ہندی گیت کی اساس ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ دو جنسیت اِرتقا کے نقطۂ نظر سے ایک ناقص اِقدام تھا کہ اِس سے "تقسیم" پورے طور سے وجود میں نہ آسکی لہٰذا فطرت نے جنسی تخصیص کے عمل (Gonochorism) کو تحریک دی اور تخلیقی جرثومے کے لیے ایک الگ تھیلا (یعنی نر) اور بیضے کے لیے ایک دُوسرا تھیلا (یعنی مادہ) مہیا کر دیا..... اس عمل سے زندگی میں جو رنگارنگی اور تنوّع وُجود میں آیا اُس سے کون آشنا نہیں!

دو جنسیت میں حرکی کیفیات کی کمی ہوتی ہے؛ اس لیے وہ اَجسام جو دو جنسیت کے مظہر ہیں لازمی طور پر سُست یا زمین کے ساتھ بُری طرح چپٹے ہوتے ہیں۔ مگر جنسی تخصیص کے عمل میں رفتار اور حرکت تیز ہو جاتی ہے۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ ایک ہی جسم میں نر اور مادہ کی بیک وقت موجودگی سے حصولِ منزل کی شدید آرزو پیدا ہی نہیں ہوتی۔ اِزدواجی زندگی کی محبت اِسی لیے پُرسکوں ہے کہ اِس میں "منزل" ہمیشہ سامنے پلنگ پر براجماں نظر آتی ہے جبکہ غیر اِزدواجی محبت میں عاشق اور محبوبہ کے درمیان جسمانی فاصلے کے علاوہ بہت سی سماجی دیواریں بھی حائل ہوتی ہیں۔ لہٰذا عاشق کے ہاں مجنونانہ کیفیت پیدا ہو جائے اور وہ ذہنی، جذباتی اور جسمانی سطح پر متحرک ہونے لگے تو بات سمجھ میں آتی ہے۔ بالکل اِسی طرح دو جنسیت میں مبتلا اَجسام طمانیت، سکون اور سُست روی کے مظہر ہوتے ہیں جبکہ جنسی تخصیص سے بُعد اور بُعد سے حرکت پیدا ہونے لگتی ہے۔ گویا فراق اور بُعد یا تقسیم ہی سے جذبے کی چوکڑی وُجود میں آتی ہے اور یہی چوکڑی اِرتقا کی سب سے بڑی معاون ہے۔

حیاتیاتی سطح پر عمل سے آشنا ہونے کے لیے جنسی تخصیص کے اِس عمل کو سمجھنے کی اَشد ضرورت ہے۔ اِس ضمن میں جرثومے اور بیضے کا ذکر ہو چکا ہے۔ اب مجھے یہ کہنا ہے کہ اِن دونوں کا ملاپ اُس اِبتدائی صورت حال یعنی "پانی کی جنت" کے بغیر ممکن ہی نہیں جس سے خود زندگی نے جنم لیا تھا۔ دراصل اِنسانی جسم نہ صرف ایک

زندہ متحجر (Fossil) ہے کہ اس کے اندر سابقہ مخلوقات کی تمام خام کاریاں موجود ہیں (- Loren Eiseley) (The Immense Journey, p.18 -19, translated by Syed Qasim Mahmood) بلکہ وہ زندگی کے تمام اَدوار سے گزر کر ہی آج کے زمانے تک پہنچا ہے۔ چنانچہ دیکھنے کی بات ہے کہ زندگی کی ابتدا پانی سے ہوئی اور انسان کا تخلیقی جرثومہ بھی "رقیق مادے" کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ دوسری طرف انسانی بیضہ بھی تخلیقی جرثومے کے انتظار میں پانی ہی میں تیر رہا ہوتا ہے اور بیضے تک پہنچنے کے لیے خود تخلیقی جرثومے کو آبی شناوری سے آشنا ہونے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ چل کر یا اُڑ کر نہیں، تیر کر اپنی منزل یعنی بیضے تک پہنچتا ہے۔ مگر یہ تخلیقی جرثومہ کیا ہے...... یہ زندگی کی انفرادیت کا پہلا اہم مظہر ہے، اس کا ایک سر اور لمبی سی دُم ہوتی ہے، دُم اسے تیرنے میں مدد دیتی ہے اور اس کے سر پر وہ پُراسرار شے موجود ہوتی ہے جسے خلیے یعنی Cell کا نام ملا ہے...... یہی تخلیقی جرثومہ تیر کر بیضے کے پاس پہنچتا ہے اور اس میں داخل ہو جاتا ہے (حیاتیات نے اس عمل کو Syngamy کا نام دیا ہے)...... معاً اس کی دُم جھڑ جاتی ہے اور سر آگے بڑھ کر بیضے کے مرکزے (Nucleus) سے پیوست ہو جاتا ہے۔ تخلیقی جرثومے کی آمد سے پہلے بیضہ بالکل بے حس و حرکت پڑا ہوتا ہے لیکن ملاپ کے فوراً بعد اس کے اندر انقلابی تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔ دراصل یہ ابتدائی وصال بھی عجیب شے ہے کہ جب حاصل ہوتا ہے، تخلیقی جرثومہ اور بیضہ، دونوں ایک طرح کی رقیق "بے ہیئتی" میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور جب اس بے نام اور بے صورت حالت سے ایک نئی شے پیدا ہو جاتی ہے (یہ نیا خلیہ تیزی سے تقسیم ہونے لگتا ہے اور تھوڑے ہی عرصے میں ایک "بلبلے" کی صورت اختیار کر لیتا ہے)۔ اس نئی "شے" کی آمد کو ارتقا کی دوسری بڑی جست کا نام ملنا چاہیے (پہلی جست "ایک" کے "دو" میں تقسیم ہونے پر وجود میں آئی تھی)۔ اس کے بعد کی کہانی سے حیاتیات کا معمولی طالب علم بھی آشنا ہے یعنی غزال چوکڑیاں بھرتے چلے جاتا ہے۔ تیسری چوکڑی اس وقت وجود میں آتی ہے جب بچہ رحمِ مادر سے باہر آتا ہے اور چوتھی اس وقت جب وہ ماں کی چھاتی سے جدا ہو کر خود کو قطعاً ایک الگ وجود میں محسوس کرنے لگتا ہے (ماں سے ذہنی اور نفسیاتی انقطاع بہت بعد کی بات ہے، اس لیے فی الحال اسے زیرِ بحث لانے کی ضرورت نہیں)۔

اوپر اس بات کا ذکر ہوا ہے کہ تخلیقی جرثومے کے سر میں وہ پُراسرار سی شے موجود ہے جسے خلیے کا نام ملا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ خلیہ نسلی امتیازات اور حصولِ منزل کے طبعی رجحانات کا مسکن ہے۔ دیکھنا چاہیے کہ خود خلیہ کیا ہے کہ اسے سمجھے بغیر تخلیقی عمل کو سمجھنا ممکن نہیں۔

خلیے کے بارے میں ایڈمنڈ بن نوٹ کا خیال ہے کہ ہیئت سے ناآشنا یہ ایسا نیم رقیق مادہ ہے جو زندگی کی اَرضی بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ ہنگٹن کا خیال ہے کہ خلیے کا وجود اس نیم رقیق مادّے کا جزو ہونے

بغیر ممکن نہیں جس کے خصائص سمندری پانی کے خصائص سے شدید مماثلت رکھتے ہیں (Huttington -
Mainsprings of Civilization) ۔ اِس کا مطلب یہ ہے کہ خود خُلیہ زندگی کے ابتدائی سمندری دَور کی
باقیات میں سے ہے۔ خُلیہ کسی شے کے بجائے ایک "ضابطے" کا نام ہے۔ اِس کے اندر ایک ایسا نظام
موجود ہے جس کی جڑیں "خلیے کی زمین" میں پیوست ہیں اور جو خود زندگی کی تخلیق، بوقلمونی اور جبلت کا
ضامن ہے۔ خلیے کا اہم ترین حصّہ اُس کا مرکزہ ہے لیکن یہ مرکزہ بجائے خود ایسے لچھی دھاگوں سے مرتب
ہوتا ہے جنھیں کروموسومز (Chromosomes) کا نام ملا ہے اور جن میں جملہ موروثی خصائص مرتکز ہوتے
ہیں۔ مختلف اجسام میں کروموسومز کی تعداد بھی مختلف ہوتی ہے۔ مثلاً انسانی خلیے میں چھیالیس
کروموسومز ہیں جبکہ مکّی میں بیس!

آج سے تقریباً سو برس قبل مینڈل (Mendel) اور جوہن گریگو نے موروثیت پر نہایت عمدہ تحقیق کی
تھی لیکن بعد ازاں مورگن (Morgan) نے اِس بات کا انکشاف کیا کہ خود کروموسوم قابلِ تقسیم ہے، ہر
کروموسوم ہزاروں حصّوں پر مشتمل ہوتا ہے، ان حصّوں کا نام جین (Genes) ہے اور انھیں میں دراصل نسلی
خصائص موجود ہوتے ہیں۔ کچھ عرصے تک جین کو زندگی کی مختصر ترین صورت سمجھا جاتا رہا لیکن بعد کی تحقیقات
نے ثابت کیا کہ خود جین بھی دو حصّوں پر مشتمل ہے: ماہرین نے ایک حصّے کو DNA اور دوسرے کو RNA کا
نام دیا...... یہ گویا جین کے مرکزی اجزا ہیں...... اگر اِن کی ساخت میں تبدیلی پیدا ہو جائے تو موروثیت
میں بھی تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔

جین، خلیے کا دِل ہے اور جو اِس کی جبلت ہوتی ہے وُہی زندگی کے اُس مظہر کی جبلت قرار پاتی ہے
جو اِس سے مرتب ہوتا ہے...... یہی وہ جبلت ہے جس کے تحت چڑیا اپنا گھونسلا بناتی ہے اور شہد کی مکھی
پھول کو تلاش کرتی ہے۔ انسان میں یہی جبلت، اُسے ارفع منازل کی طرف راغب کرنے کا باعث بنتی
ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ خلیے میں پنہاں جبلت ہی جبلّت میں تبدیل ہوتی ہے اور شعور کی آمد پر خیال،
اور پھر ذہن کی ارفع صورتوں میں ڈھل جاتی ہے۔

اِس مقام پر جملہ معترضہ کے طور پر چند باتوں کا ذکر ناگزیر ہے...... عام طور سے "خلیے کی جبلت" اور
"ذہن کی کارروائی" میں ایک حدِ فاصل قائم کرکے یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ دونوں بالکل مختلف چیزیں ہیں: ایک
حیوانیت کی غماز ہے اور دوسری انسانیت کی...... نتیجہ یہ ہے کہ بعض لوگ کلیتہً پہلی سطح پر اور بعض کلیتہً
دُوسری سطح پر زندہ رہنے کو اصل حیات سمجھنے لگتے ہیں...... اِس سے زیادہ غلط بات اور کیا ہو سکتی ہے!
حقیقت یہ ہے کہ انسان تمام سطحوں پر بیک وقت سانس لے رہا ہوتا ہے اور ماحول اور واقعات سے

نبرد آزما ہونے کے لیے اِن تمام سطحوں سے اَخذ و قبول کی طرف مائل رہتا ہے۔ جہاں اَیسا نہیں ہوتا' وہاں عدم توازن پیدا ہو جاتا ہے۔ عدم توازن سے بے اطمینانی اور بے اطمینانی سے نیوراتی کیفیت وجود میں آجاتی ہے۔ غور کیجیے کہ خود اِنسانی زندگی تین اَہم اَدوار سے گزر چکی ہے۔ پہلا دَور جنگل کی زندگی کا وُہ زمانہ تھا جس میں اِنسان کو بہت سی مشکلات سے نبرد آزما ہونا پڑتا تھا۔ ذہن' خلیے کی جہت کی اَرفع صورت تو ہے لیکن خیال اَور منطق کی حد تک! جہاں تک جسم کی بقا اَور تسلسل کا تعلق ہے' اُس کی باگ ڈور ذہن سے کہیں پہلے جبلّت کے ہاتھ میں نظر آتی ہے۔ مثلاً خطرے کی صورت میں جسم ذہن سے بہت پہلے باخبر ہو جاتا ہے۔ چونکہ پرندے اَور حیوان' اِنسان کی بہ نسبت کہیں زیادہ' جسمانی سطح پر رہ رہے ہوتے ہیں' اِس لیے اُنھیں اِنسان سے بہت پہلے' آنے والے خطرے کا احساس ہو جاتا ہے۔ خود اِنسان کے ہاں بھی خطرے کی صورت میں جسم' ذہن سے پہلے اَثرات قبول کر لیتا ہے۔ زلزلے کے دَوران میں میرا سارا جسم خوف سے لرز رہا ہوتا ہے جبکہ ذہن' زلزلے کے جھولوں سے لطف اَندوز ہونے کی احمقانہ حرکت میں مصروف ہوتا ہے۔ اِسی طرح بادو باراں کے طوفان' جسم کو ایک انجانے خوف میں مبتلا کر دیتے ہیں..... کیوں...... وجہ غالباً یہ ہے کہ جسم کی یادداشت' ذہن سے کہیں زیادہ ہے۔ اَن گنت نسلوں کے اَن گنت تجربات کی یاد نے جسم کو زلزلے اَور طوفان کے نتائج سے پُوری طرح باخبر کر رکھا ہے۔ تاہم سماجی نظام اَور اُس کے تحفظات کے باعث اِنسان کو اَب محض حیاتیاتی سطح پر زندگی بسر کرنے کی ضرورت نہیں رہی' اَور اُس نے سماجی اَور حیاتیاتی ضرورتوں میں ہم آہنگی پیدا کر لی ہے' گو جدید دَور میں اِس ہم آہنگی پر کاری ضرب بھی لگی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ جنگل کی زندگی میں اِنسان' حیاتیاتی طور پر نسبتاً زیادہ متحرک تھا کیونکہ اُسے ہمہ وقت خوف اَور خطرے کی فضا میں رہنا پڑتا تھا اَور اُس فضا میں فہم سے کہیں زیادہ کارآمد' جبلّت کا حربہ تھا۔ اِنسانی زندگی کا دُوسرا دَور مزاجاً سماجی تھا۔ اِس دَور میں اِنسان نے خود کو ماحول سے ایک بڑی حد تک ہم آہنگ کر لیا تھا۔ چنانچہ وہ حیاتیاتی سطح کے ساتھ ساتھ ذہنی اَور رُوحانی سطح پر بھی زندگی بسر کرنے کی طرف مائل ہو گیا۔ مذاہب کی اِبتدا اِسی دَور میں ہوئی اَور سماجی نظام کی کڑیاں بھی اِسی دَور میں مضبوط ہوئیں۔ تیسرا دَور وہ ہے جس سے آج کا اِنسان گزر رہا ہے۔ آج اِنسان نے اپنے ہی ہاتھوں ایسے خطرات (مثلاً ہائیڈروجن بم' زہریلی گیس وغیرہ) پیدا کر لیے ہیں' اَور مشینی زندگی نے اُس پر سایہ کناں سماجی چھتنار کو یُوں بے برگ و بار کر دیا ہے کہ اَب وہ خود کو دوبارہ اُسی جنگلی فضا میں گھِرے محسوس کرنے لگا ہے جس سے کبھی اُس نے چھٹکارا حاصل کیا تھا لیکن جس میں بچتے ہوئے وہ حیاتیاتی سطح پر زندہ رہنے کے لیے مجبور تھا۔ آج کے زمانے میں اَخلاقی اَور اَخلاقیاتی اَقدار سے بغاوت' ٹیڈی اِزم' ہپی اِزم اَور لاتعداد دیگر اَسالیب' حیاتیاتی سطح کے

تحفظات کے تحت ہی زندگی بسر کرنے کی کاوشیں ہیں۔ فرار کی یہ تمام کوششیں کسی شعوری عمل کا نتیجہ نہیں' یہ ایک لاشعوری طلب کے تحت نمودار ہوئی ہیں۔ جیسے ہی آج کے دور کے خطرات اور پیچیدگیاں دور ہوئیں' سماجی نظام نئی بنیادوں پر از سرِ نو مرتب ہوا اور فرد کو دوبارہ سماجی تحفظات کا سایہ نصیب ہو گیا' حیاتیاتی سطح پر زندہ رہنے کی ضرورت کا یہ عالم باقی نہیں رہے گا اور اس کے ساتھ ہی بغاوت' انحراف اور جنگل کی طرف مراجعت کے دوسرے اقدامات بھی از خود سرد پڑ جائیں گے۔ مراد یہ کہ فرد یا معاشرے کی نیوراتی کیفیت کا اصل سبب وہ عدم توازن ہے جو پلڑے کے جسم یا ذہن کی طرف واضح طور پر جھک جانے کے باعث نمودار ہوتا ہے۔ مگر جب انسان جملہ سطحوں پر بیک وقت زندہ رہنے لگے تو اس کا ذہنی سکون اور توازن اُسے واپس مل جاتا ہے۔ فن کو اسی لیے جملہ علوم پر فوقیت حاصل ہے کہ اس میں زندگی کی تمام سطحیں منعکس ہوتی ہیں اور اس کا خالق خلیے کی جہت کی تمام منازل سے فیض حاصل کرتا ہے۔ جسم' استخراجی عمل (Deductive Method) کے تابع ہے' لہٰذا اس کی سطح جذبے' لہو اور کشف (Intuition) کی سطح ہے جبکہ ذہن' استقرائی عمل (Inductive Method) کے تابع ہے' اس لیے اس کی سطح ترتیب' فہم اور ابلاغ کی سطح ہے۔ فن ان دونوں کے ادغام سے جنم لیتا ہے...... یہ بلاپ تخلیقی جرثومے اور بیضے کے بلاپ کے مشابہ ہے کہ اس میں سے ایک تیسری حقیقت یعنی فن پارہ وجود میں آتا ہے۔

ذہن کی' تخلیقی جرثومے سے اور جسم کی' بیضے سے مشابہت' سوچ کی کئی نئی راہوں کو منوّر کرتی ہے۔ تخلیقی جرثومہ' نر (مرد) کی تحویل میں ہوتا ہے جبکہ بیضے کی حامل مادہ (عورت) ہوتی ہے۔ تخلیقی جرثومے کی بے قراری اور مرد کے جسم سے فرار' خود مرد کی فطری بے قراری اور انحراف کے مماثل ہے۔ اسی طرح بیضے کا جمود' عورت کے ٹھہراؤ اور زمین یا معاشرے سے اس کی گہری وابستگی پر دال ہے۔ مرد جب اپنے تخلیقی جرثومے کی مدد سے آئندہ نسل کو کروٹ دیتا ہے تو اپنی ذات اور جسم کو عبور کر کے ایسا کرتا ہے مگر اس عمل کے دوران میں اس کا جسم' اس کے اپنے تخلیقی جرثومے سے فوراً الگ ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں مرد کا انحراف اور فطری بے قراری' انقطاع کے اس عمل کو مہمیز لگاتی ہے جس کی مدد سے اُس کے جسم اور روح کا ایک حصہ اُس سے جدا ہو کر ایک الگ اور منفرد ہستی میں ڈھل جاتا ہے۔ مرد کے تخلیقی جرثومے کا مقصد ہی فوری آزادی کی لاشعوری خواہش ہے جو جسم کے علاوہ روح کی سطح پر بھی ظاہر ہوتی ہے' مگر دوسری طرف بیضہ' عورت کے جسم کا اٹوٹ انگ ہے۔ تخلیقی جرثومے کی آمد پر بھی بیضہ عورت کے جسم سے پوری طرح چپک جاتا ہے اور اپنے اس عمل سے عورت کے سراپے اور مزاج میں ایک انقلابی تبدیلی پیدا کرنے کا موجب بن جاتا ہے۔ مراد یہ کہ تخلیقی عمل' مرد کے لیے تو آزادی کی نوید ہے کہ وہ تخلیقی جرثومے

کی مدد سے اپنی ذات کو عبور کر جاتا ہے! مگر عورت کے لیے یہ قید بامشقت ہے کہ وہ نوع (Specie) کی زنجیروں کو طلائی زیورات سمجھ کر پہن لیتی ہے اور پھر ایک "نئی زندگی" کو اپنے وجود میں پالنے لگتی ہے! اور ہر چند کہ وہ ایک معینہ مدت کے بعد اُسے خود سے جُدا کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے' تاہم جذباتی سطح پر شاید کبھی خود کو الگ نہیں کر سکتی۔

اُوپر تخلیقی عمل کی مختلف مدریجات کا ذکر ہوا ہے جو مزاجاً خارجی ہیں: مثلاً امیوبا کی تقسیم، جسم کی نر اور مادہ میں تقسیم' پھر نر کی تقسیم جب تخلیقی جرثومہ اُس سے جُدا ہوتا ہے اور مادہ کی نسبتاً سست رَو تقسیم جب بچہ رحم مادر سے الگ ہوتا ہے' اور اِسی طرح اِن تمام اَجسام کی خشتِ اوّل یعنی خلیے کی تقسیم وغیرہ...... ہر مقام پر یہ تقسیم، تخلیقی عمل کی صورت میں نظر آتی ہے لیکن دراصل یہ تخلیقی مکرر (Recreative Act) کے سوا کچھ بھی نہیں۔ اصل اور بنیادی تخلیقی عمل وہ ہے جو داخلی سطح پر نمودار ہوتا ہے۔

داخلی سطح کا تخلیقی عمل جو ارتقا کے سلسلے میں بنیادی لیک کی حیثیت رکھتا ہے نسل اور موروثیت میں تبدیلی کا باعث ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ ارتقا کا پہیا ایک مدار سے دُوسرے مدار میں چلا جاتا ہے اور پھر کچھ عرصے تک اُس نئے مدار میں گھومتے چلے جانے کے بعد اُس سے بھی ایک بڑے مدار تک رسائی پا لیتا ہے۔ ایک سے دُوسرے مدار میں جانے کا یہ اقدام تخلیقی جست کی حیثیت رکھتا ہے جبکہ ایک ہی مدار میں گھومتے چلے جانے کا عمل محض اِس کی "نقل" ہے۔ مثال کے طور پر گندم کا پودا ایک بیج سے جنم لے کر پھر اسی طرح کے بیج میں ڈھل جانے کے ایک ازلی و ابدی سلسلے میں مبتلا ہے...... یہ گویا ایک ہی مدار میں گھومتے چلے جانے کا عمل ہے۔ لیکن پھر یک نہ جانے کیسے گندم کی اِس نسل میں ایک ایسا بیج نمودار ہو جاتا ہے جو بالکل ایک نئی نسل کا پیش رَو ثابت ہوتا ہے۔ حیاتیات میں ایک نسل کے اندر سے ایک نئی نسل کی نمود کے اِس عمل کو تقلیب (Mutation) کا نام مِلا ہے (۱۹۰۲ء میں ڈی ورائیز (de Vries) نے دریافت کیا تھا کہ زندہ اَجسام میں موروثی تبدیلی غیر مسلسل جستوں کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے ..... اِس عمل کو اُس نے Mutation کا نام دیا تھا)۔ دراصل تقلیب' خلیے کے اندر کروموسومز کی ایک انقلابی تبدیلی سے نمودار ہوتی ہے اور یہ انقلابی تبدیلی ہمیشہ کسی داخلی عمل کے تحت وُجود میں آتی ہے۔ مثلاً جب امیوبا سے حیوان یا حیوان سے اِنسان نے جنم لیا تو یہ ارتقا کے سلسلے میں تقلیب ہی کی ایک صورت تھی جبکہ امیوبا کا امیوبا کو پیدا کرنا، حیوان کا اپنے جیسے حیوان کو جنم دینا اور اِنسان کا اپنی وضع کے اِنسان کو وُجود میں لانا تخلیقِ مکرر کا عمل تھا جسے زیادہ سے زیادہ تخلیقی عمل کی نقالی کا نام دیا جا سکتا ہے۔

بحث کو سمیٹتے ہوئے یہ کہنا ممکن ہے کہ "کُل" میں سے "جُزو" کے پیدا ہونے اور پھر ایک وسیع تر "کُل" کا

نظارہ کرنے کا جو عمل کائنات کے دوسرے مظاہر میں موجود ہے' اُس کی توثیق حیاتیاتی سطح پر بھی ہوتی ہے۔ حیاتیاتی سطح پر ارتقا کی کہانی دراصل جین کی وہ کہانی ہے' جسے وہ چوکڑیوں میں طے کرتا ہے۔ ہر چوکڑی آزاد ہونے کی ایک کاوش ہے اور ہر کاوش کے بعد زندان پہلے سے بھی بڑا نظر آنے لگتا ہے۔ مثلاً جین کی ابتدائی صورت وائرس (Virus) ہے جس کے گرد خلیے کا غلاف تک نہیں ہوتا۔ جب جین اس مقام سے آگے بڑھتا ہے تو خود کو کروموسوم سے چمٹے ہوئے پاتا ہے جو بجائے خود حیاتیے کے غلاف میں لپٹا' خلیے کے خول میں قید ہوتا ہے۔ پھر جب خلیہ آزاد ہونے کے لیے چوکڑی بھرتا ہے' خود کو جیفے کے وسیع تر زندان میں قید پاتا ہے۔ یہاں سے رہائی پا کر وہ ایک الگ جسم میں محبوس ہو جاتا ہے۔ پھر وہ خاندان اور معاشرے کی دیواروں کو پھلانگنے کی کوشش کرتا ہے' اور اگر داخلی ارتقا جاری رہے تو بالآخر نسل کے بندھنوں کو توڑ کر فنی تخلیق میں ڈھل جاتا ہے...... اور فن' وجود کو عبور کرنے کا نہایت ارفع عمل ہے۔

☆☆☆

دائرہ اور خطِ مستقیم

۱

تخلیقی عمل وجود کی زنجیروں اور حد بندیوں کو توڑ کر از سرِ نو جنم لینے کا عمل ہے۔ جب زندگی کسی اُپج یا تازگی کا مظاہرہ کرنے کے بجائے ایک بنے بنائے راستے کی گہری لکیروں میں مقید ہو کر ایک فرسودہ اور پامال اسلوب میں ڈھل جاتی ہے تو یہ گویا اس کی تدریجی موت کا اعلان ہے۔ ایسے میں خود وجود کے اندر ایک بے قرار ہستی ہمکنے لگتی ہے اور پھر اپنے خول کو توڑ کر باہر آتی اور اپنے اس عمل سے موت کو شکست دے ڈالتی ہے۔ انسانی معاشرہ وجود کی اس حالت کے مشابہ ہے جو پامال اور اپنی ہوئی ہے جبکہ اس کے اندر سے پیدا ہونے والا فرد ایک ایسا پیکر ہے جو اپنی تخلیقی جست کی مدد سے معاشرے کی حدود کو عبور کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

مگر معاشرے کے اندر سے فرد کے جنم لینے کے اس عمل کو صرف اس صورت میں سمجھا جا سکتا ہے کہ پہلے فرد اور معاشرے کے رشتے کا احاطہ کیا جائے۔ اس رشتے کے سلسلے میں دو نظریے ہمیشہ سے مروج رہے ہیں (Toynbee - *A Study of History* abridged by Sommervell - Vol.1, p. 209)۔ پہلا یہ کہ معاشرہ "کُل" ہے اور فرد "جزو" اور فرد کی بقا اور عافیت اسی میں ہے کہ وہ کُل کے پَروں تلے اپنی زندگی گزار دے۔ مزید یہ کہ فرد کی اپنی کوئی حیثیت نہیں وہ تو محض مشین کا ایک پُرزہ ہے۔ دوسرا نظریہ یہ ہے کہ فرد فطرتاً آزاد ہے اور زیادہ دیر تک قید و بند کی حالت کو برداشت نہیں کر سکتا۔ چنانچہ معاشرے سے منحرف ہونا ہی اس کا بنیادی وصف ہے۔ نیز معاشرہ محض ایک بے نام اکائی ہے جبکہ اصل چیز فرد ہے جس کے بغیر معاشرے کو تصور میں لانا بھی ممکن نہیں۔

مگر سوال یہ ہے کہ فرد اور معاشرے سے متعلق اِن نظریوں کا آغاز کب اور کیسے ہُوا اور یہ کن ارتقائی مراحل سے گزر کر ایک باقاعدہ فکری نظام میں متشکل ہوئے! کسی نظریے کے آغاز کو تاریخی اعتبار سے متعین کرنا بے حد کٹھن کام ہے۔ اسی طرح اُس کے ارتقا کے جملہ مراحل کی نشان دہی بھی ممکن نہیں۔ تاہم بعض شواہد کو ملحوظ رکھتے ہوئے یہ دیکھنا ممکن ہے کہ کوئی نظریہ کن راستوں سے ہو کر اپنی منزل تک پہنچا ہے۔ مندرجہ بالا نظریوں میں معاشرتی تسلّط کا نظریہ انسانی سوچ کے اُس خاص انداز سے ماخوذ ہے جو اپنی تگ و تاز کے لیے دائرے کے عمل کو پسند کرتا ہے جبکہ فرد کے تسلّط سے متعلق نظریہ انسانی سوچ کی اُس بے محابا یلغار سے متاثر ہے جو سدا خطِ مستقیم پر چلنا پسند کرتی ہے۔ دائرہ' آغاز اور انجام سے بے نیاز ہے مگر خطِ مستقیم' ابتدا اور انتہا کے تابع ہے۔ دائرے کی کوئی سمت نہیں ہوتی کہ یہ ہر قدم پر اپنی ہی جانب مُڑ جاتا ہے جبکہ خطِ مستقیم واپسی کے تصور ہی سے ناآشنا ہے۔ معاشرہ' دائرے کے مماثل ہے اور اسی کی گہری گول گھاٹیوں میں چلتا رہتا ہے مگر فرد' خطِ مستقیم کے مانند ہے کہ سدا ایک اَنجانی منزل کی طرف بڑھتا اور اَنجانے راستوں پر سفر کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ معاشرتی تسلّط سے متعلق نظریہ اُس ماحول میں پروان چڑھا جو دائرے کے اُصول کے تابع تھا جبکہ فرد سے متعلق نظریے نے ایک اَیسے ماحول میں جنم لیا جو خطِ مستقیم سے متاثر تھا۔

قیاس یہ ہے کہ انسان کو دائرے کے اُصول کا اوّلیں احساس جنگل کی اُس زندگی کے دوران میں ہُوا جو لاکھوں برس پر پھیلی ہُوئی تھی۔ اُس دور میں جنگل کا قدیم باسی' درخت سے بُری طرح وابستہ تھا...... ظاہر ہے کہ درخت ہی اُس کے مشاہدے کا سب سے بڑا مرکز بھی ہوگا۔ اسی مشاہدے سے انسان کو دائرے کے اُصول کا ادراک ہُوا کیونکہ درخت ایک سال کے عرصے میں پُوری طرح دائرے میں گھوم جاتا ہے۔ مثلاً اُس پر نئے پتے نمودار ہوتے ہیں' پھر پختہ رنگ اختیار کرتے ہیں' اس کے بعد پیلے پڑ جاتے ہیں اور پھر ایک روز جھڑ جاتے ہیں: مگر اُن کے نیچے سے نئے پتے دوبارہ نمودار ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح درخت کی چھال کی معیاد ایک سال ہے اور ہر سال پُرانی چھال کے نیچے سے نئی چھال برآمد ہو جاتی ہے۔ چنانچہ یہ غیر اغلب نہیں کہ قدیم انسان کے ہاں دائرے کے اُصول کو گرفت میں لینے کی ابتدا درخت کے مطالعے سے ہُوئی۔ درخت کے علاوہ قدیم زندگی میں دِن اور رات' نیز موسموں کا تسلسل نہایت اہم تھا اور انھوں نے بھی قدیم انسان پر کچھ اثرات ضرور مرتسم کیے ہوں گے۔ لیکن اُس کے ہاں چونکہ باصرہ کی بہ نسبت دُوسری حسیات زیادہ فعال تھیں اور جنگل کی نیم تاریک فضا میں رہتے ہوئے وہ آسمانی ڈرامے سے بہت زیادہ متعارف نہ ہو سکتا تھا' اس لیے قیاس غالب یہی ہے کہ اُسے دائرے کے اُصول کا اوّلیں ادراک قریب ترین شے یعنی اُس درخت ہی سے ہُوا جو اُس کا زین نسرا بھی تھا اور اَن داتا بھی پھر بھی آفاقی عناصر کا لامتناہی تسلسل'

دائرے کے ابتدائی نقش کو کشادہ اور گہرا کرنے میں ضرور ممد ثابت ہوا ہوگا' جسے نظرانداز کرنا ممکن نہیں۔

لاکھوں برس تک انسان نے جنگل کے ماحول میں زندگی بسر کی اور وہ درخت کی معیّت میں دائرے کی گہری لکیر کے اندر پھلتا پھولتا رہا لیکن پھر جب وہ زرعی نظام کے عہد میں داخل ہوا تو اُس نے درخت کی بہ نسبت بیج کو زیادہ اہمیت دینا شروع کردی اور خوشہ چینی کے قدیم عمل کے ساتھ ساتھ خود بیج اگانے اور یوں خوراک پیدا کرنے کی داغ بیل ڈال دی۔ یکایک اُسے محسوس ہوا کہ اُس نے تو کائنات کے ایک بہت بڑے راز سے پردہ اٹھادیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بیج کی ماہیت دریافت کرکے اور یوں پیدائش کے معمے کو حل کرکے' انسان نے ایک بہت بڑی تخلیقی قوت سے آشنائی حاصل کرلی۔ نتیجۃً اُس دور میں انسان کے ہاں اُن تمام عناصر کی پرستش کا میلان اُبھرا جو قوتِ نُمو کے معاون تھے۔ مگر زرعی نظام میں داخل ہوکر جب انسان نے بیج سے وابستگی قائم کرلی تو ظاہر ہے کہ وہ بیج کے پورے حیرت انگیز نظام سے متعارف ہوا۔ اُس نے دیکھا کہ بیج' زمین کے نیچے چلا جاتا ہے جہاں وہ اپنی ہستی کو مٹا کر اور ایک نئی زندگی میں ڈھل کردوبارہ باہر آجاتا ہے؛ پھر وہ آہستہ آہستہ پروان چڑھتا ہے اور بالآخر ایک روز خوشوں میں ڈھل جاتا ہے؛ تب یہ خوشے پک جاتے ہیں اور وہی ایک بیج اپنی وضع کے سینکڑوں بیجوں کو تخلیق کر لیتا ہے۔ فصل اگانے کے اِس عمل سے انسان کی نظریں اُن عناصر کی طرف بھی مبذول ہوئیں جو اُس کی نشوونما میں معاون تھے: مثلاً سورج' دریا اور موسم! معاً اُس پر یہ اِنکشاف ہوا کہ نہ صرف بیج ایک دائرے میں گھومتا ہے بلکہ جملہ معاون عناصر کی حرکات بھی دائرے ہی کے تابع ہیں۔ مثال کے طور پر سورج، صبح کے وقت طلوع ہوتا ہے' دن بھر کے سفر کے بعد بیج کی طرح رات یا زمین کی کوکھ میں چلا جاتا ہے اور پھر اگلی صبح' ایک بیج ہی کی طرح دوبارہ اُگ آتا ہے۔ اِسی طرح ہر سال بیج کی کاشت سے قبل آسمان سے برکھا کا نزول ہوتا ہے یا دریا میں طغیانی آجاتی ہے اور وُہ کناروں سے چھلک جاتا ہے...... اِس سے زمین نرم ہوکر بیج کو قبول کرنے کے قابل ہوجاتی ہے؛ پھر موسموں کا تسلسل' بیج کی نشوونما میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ قطعاً غیر اَغلب نہیں کہ اُس کے ہاں یہ احساس بیدار ہوا کہ ساری کائنات لٹو کی طرح ایک دائرے میں گھوم رہی ہے...... یہاں کوئی نئی شے ظہور پذیر نہیں ہوتی...... جو کل تھا وُہی آج ہے اور جو آج ہے وہی کل ہوگا...... اِنسان زندہ ہے تو ایک خاص ڈھب سے زندگی گزارتا ہے اور جب مرجاتا ہے تو دوبارہ اُسی ڈھب سے زندگی گزارنے لگتا ہے۔ اِسی طرح بیج کے انداز کو دیکھتے ہوئے اُس کے ہاں یہ عقیدہ بھی راسخ ہوگیا کہ مرے ہُوؤں کی اَرواح واپس آکر اپنے عزیزوں کی خوشی یا غم میں شریک ہوتی ہیں۔ قدیم اِنسان' بیج کے اِس نظام سے اِس قدر متاثر ہوا کہ اُس نے اپنی دیومالا کا ایک حصّہ بھی اِسی کے

مطابق تشکیل دے لیا۔ چنانچہ ایڈونس (Adonis)' اٹس (Atis) اور اوسائرس (Osiris) کی اساطیر بنیادی طور پر بیج کے زمین کے نیچے چلے جانے اور پھر نیچے سے اوپر آنے کے عمل ہی کو مختلف داستانوں کی صورت میں پیش کرتی ہیں۔

قدیم انسان نے جنگل کی زندگی میں دائرے کے جس عمل سے آشنائی حاصل کی تھی' وہ اس کے زرعی نظام میں داخل ہونے پر کچھ اور بھی توانا نظر آنے لگا۔ اب انسان کو بڑی شدت سے احساس ہوا جیسے اس کی عافیت اسی میں ہے کہ زندگی کا یہ لٹو ایک لحظہ رُکے بغیر گھومتے ہی چلا جائے اور اس میں کوئی رخنہ نمودار نہ ہو...... اگر کبھی کوئی رخنہ نمودار ہوتا (مثلاً دریا میں وقت پر طغیانی نہ آتی یا سورج کو گرہن لگ جاتا یا کوئی ارضی یا سماوی بلا نازل ہو کر اس کے معمول کے لیے خطرہ بن جاتی) تو وہ فوراً جادو کی بعض رسوم ادا کر کے "وقت" کی اس دخل اندازی کو مسترد کرنے کی کوشش کرتا۔ اس کی اپنی زندگی وقت کے اس روایتی روپ کے تابع تھی جسے "منڈل روپ" کا نام ملا ہے اور جس میں اژدہا' اپنی ہی دم کو منہ میں لے کر' دائرے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ چنانچہ وہ وقت کے اس نئے روپ سے ترساں تھا جو مختلف واقعات کے تسلسل سے مرتب ہوتا ہے اور جو ایک خطِ مستقیم پر آگے کو بڑھتے چلا جاتا ہے۔ قدیم انسان تو قدم قدم پر "واقعے" کی نفی کر دیتا تاکہ دائرے کا محفوظ عمل جاری رہ سکے۔ اُن خاص واقعات سے قطع نظر جو ارضی یا سماوی بلاؤں کی صورت اختیار کر کے روایتی وقت کے دائرے کو مجروح کرتے تھے' اور جن کی نفی کے لیے وہ خاص رسوم ادا کرتا تھا' اپنی عام زندگی میں بھی قدیم انسان' بڑے التزام کے ساتھ' ہر سال وقت (Time) اور تاریخ (History) کو مسترد کرتا رہتا تھا: نئے سال کی بیشتر رسوم' دراصل وقت اور تاریخ کو مسترد کرنے ہی کی کاوشیں تھیں ...... ان سے دائرے کی تجدید بھی ہوتی تھی ...... مثلاً بابل میں نئے سال کی آمد پر آکی تو (Akitu) کی جو رسوم ادا کی جاتی تھیں' اُن میں ماردوق (Marduk) اور سمندری بلا تیامت (Tiamet) کے معرکے کو بالکل اسی طرح دوبارہ پیش کیا جاتا جس طرح وہ ابتدا میں ظہور پذیر ہوا تھا۔ یہ رسوم اُن واقعات کی گویا تجدید کرتی تھیں اور زندگی کے بے پایاں نراج (Chaos) کے کائنات (Cosmos) میں ڈھلنے کی صورت کو دہراتی تھیں جیسے کہہ رہی ہوں: کاش ماردوق' تیامت کو ہمیشہ اسی طرح فنا کرتا رہے! یہ اور ان سے ملتی جلتی جملہ رسوم دراصل کسی نہ کسی اسطور (Myth) سے اور اسطور مزاجاً بیج' اس کی پیدائش' موت اور حیاتِ نو کے عمل سے متعلق ہوتی۔ انسان چاہتا کہ بیج کی آمد و رفت کا سلسلہ ایک منضبط نظام کے تحت دائرے کے عمل کو مکمل کرتا رہے کیونکہ اسی میں اس کی اپنی بقا کا راز مضمر تھا۔ چنانچہ قدیم انسان' ہر سال خود ہی تاریخ اور وقت کی نفی کر کے اور پیدائش کے عمل کو دہرا کر' دائرے کو جنم دیتا اور پھر اسی کے تحت زندگی بسر کرتے چلا

جاتا۔ اس ضمن میں ایڈونس اور آتمیس کے تیوہار خاص طور پر اہم تھے جیسا کہ فریزر (Frazer) نے لکھا ہے:

> اسکندریہ میں یہ ہوتا تھا کہ دو کوچوں (coaches) پر ایفروڈائٹ اور ایڈونس کے بتوں کی نمائش کی جاتی۔ اُن کے برابر انواع و اقسام کے پکے پھل، کیک اور پودوں کے گملے رکھ دیے جاتے اور بادیان لپیٹ کر ہرے بھرے منڈوے بچھا دیے جاتے۔ ایک دن اس عاشق و معشوق کا بیاہ رچایا جاتا اور دوسرے دن عورتیں ماتمیوں کا بھیس بھرے اور بال اور چھاتیاں کھولے' مردہ ایڈونس کو سمندر کے ساحل پر لے جاتیں اور اُسے موجوں کے حوالے کر دیتیں۔ لیکن اُن کے سوگ میں اُمید کی خوشی بھی شامل ہوتی کیونکہ وہ یہ بھی الاپتے جاتیں کہ گزرنے والا ایک دن ضرور لوٹ کر آئے گا ...... (The Golden Bough ترجمہ: سید ذاکر اعجاز)۔

اسی طرح آتمیس کی پرستش اور رسوں کے بارے میں فریزر لکھتا ہے:

> ایک اور دیوتا جس کی فرضی موت اور نئے جنم پر ایمان مغربی ایشیا کے مذاہب میں بنیادی حیثیت رکھتا تھا' آتمیس ہے۔ یہ فریجیا والوں کے لیے وہی کچھ تھا جو ایڈونس' شام والوں کے لیے تھا۔ ایڈونس ہی کی طرح بظاہر وہ بھی نباتات کا دیوتا تھا اور ہر سال بہار کے موسم میں اُس کی موت کا باضابطہ ماتم ہوا کرتا اور نئے جنم کی خوشیاں منائی جاتی تھیں ...... (The Golden Bough ترجمہ: سید ذاکر اعجاز)۔

ہر چند انسانی سوچ کا یہ خاص انداز قدیم انسانی زندگی میں پروان چڑھا' تاہم اس کی گرفت آج بھی باقی ہے۔ افہام و تفہیم کے اس خاص انداز میں بنیادی نکتہ فقط یہ ہے کہ ساری کائنات ایک دائرے میں گھومتی ہے اور ایک بے پایاں زیر و بم کے تابع ہے۔ دن اور رات کا چکر' نیز موسموں کا تسلسل اِس زیر و بم ہی کا اظہار ہے۔ یہ زیر و بم ایک غیر شخصی قانون کے ماتحت ہے اور ابتدا اور انتہا کے تصور سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ معاشرہ ایک لامتناہی ہمہ اوست ہے جو بجائے خود آغاز و انجام سے بے نیاز ایک کائناتی جزر و مد میں مبتلا ہے۔ نطشے (Nietzche) کا نظریہ کہ کائنات میں کوئی نئی شے ظہور پذیر نہیں ہوتی' جو کچھ ہوتا ہے وہ اس سے پہلے لاکھوں بار ہو چکا ہے...... بنیادی طور پر انسانی سوچ کے اسی خاص انداز ہی سے ماخوذ ہے جو زندگی اور کائنات کو دوّار (Cyclic) قرار دیتا ہے۔ نطشے سے پہلے فیثا غورث (Pythagoras) اور افلاطون (Plato) کے پیرو کاروں نیز رواقی فلسفیوں کے ہاں یہ نظریہ بہت مقبول تھا کہ سارا کائناتی نظام ایک دائرے میں گھومتا ہے۔ چنانچہ وہ کہتے تھے کہ ہر دور میں پچھلے واقعات کی تجدید ہوتی ہے اور کوئی نیا یا انوکھا واقعہ کبھی ظہور پذیر نہیں ہوتا۔ اسی طرح قدیم زمانے کے ہندوؤں نے وقت کو من ونتر' کلپ اور مہا یگ میں اور پھر مہا یگ کو ست یگ' تریتا یگ' دواپر یگ اور کل یگ میں تقسیم کر کے' ہر یگ کے سال بھی مقرر کر دیے تھے' اور اپنے اس عقیدے کا برملا اظہار کیا تھا کہ ہر مہا ونتر کے بعد دوسرا مہا ونتر آتا ہے اور کائناتی وقت کا دائرہ ازلی و ابدی ہے۔ وہ تمام ممالک جن میں قدیم جنگلی اور زرعی معاشرہ نسبتاً زیادہ طویل اور مضبوط

تھا سوچ کے اسی خاص انداز کے وارث بنے جو معاشرے کے لامتناہی تسلسل کا قائل اور اس کے دائرے میں گھومتے چلے جانے کے عمل کا داعی تھا اور جو بعد ازاں ایک سامی اور کائناتی "ہمہ اوست" کے تصور میں ڈھل کر سامنے آیا۔ ہندو سماج نیز یونان اور روم کی سوسائٹی میں زندگی کا یہ دواری نظریہ بہت مقبول اور توانا رہا ہے۔

....

۲

دائرے سے متاثر معاشرہ ایک ایسا زندان تھا جس سے فرد باہر نہ آ سکتا تھا۔ فرد کو شاید اِس بات کی ضرورت بھی نہیں تھی کہ وہ "آزادہ روی" کا مظاہرہ کرتا۔ لیکن پھر ایک وقت ایسا بھی آیا کہ اِرتقا کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد اِنسان کے ہاں دائرے سے باہر آنے کی خواہش بیدار ہو گئی (روایت میں اِسے جنت سے باہر نکلنے کی خواہش کا نام دیا گیا ہے)۔ یکایک اِنسان کو اَپنے قدیم ماحول میں دَم گھٹنے کا احساس ہُوا اَور وُہ ایک طویل ذہنی سفر پر روانہ ہونے کے لیے پَر تولنے لگا۔ اُس کی اِس تیاری کے شواہد اِنسانی دیومالا میں بھی ملتے ہیں جس میں ہیرو کسی نہ کسی شے کی تلاش میں اَپنے قدیم آبائی ماحول کو چھوڑ کر ایک لمبا سفر اِختیار کرتا ہے۔ شے کی یہ تلاش دراصل ایک نئی ذہنی اَور احساسی سطح کی تلاش ہے کیونکہ فرد کے لیے اَب پہلی سطح پر زندگی گزارتے چلے جانا ممکن نہیں رہا۔ یہ جبلّت پر فہم و شعور کی فتح بھی تھی اَور مرورِ زماں کا وجود میں آنا بھی! اِسے فرد کی اِنفرادیت کے وُجود میں آنے کا نام بھی دیا جا سکتا ہے کہ اُس نے قدیم سے خود کو آزاد کرنے کی کوشش کی اَور اَب وہ ایک ایسے خطِ مستقیم پر چلنے لگا جس پر جگہ جگہ سنگ ہائے میل نصب تھے۔ قدیم اِنسان نے بار بار وقت اَور تاریخ کی نفی کی تھی۔ نئے فرد نے وقت اَور تاریخ کو جنم دینے کی اِبتدا کی اور ایک ایسی نئی ذہنی سطح پر سانس لینے لگا جو اِنفرادیت کی خوشبو سے لبریز تھی۔

فرد کے ہاں اِس نئے رُجحان کی وُجوہ کا سُراغ لگانا بے حد مشکل ہے۔ تاہم ایک بات واضح ہے کہ جب تک اِنسان محض زمین سے وابستہ رہے اُس پر ایک جامد نظریۂ حیات مسلط رہتا ہے! لیکن جب کسی وجہ سے اُسے مستقل سفر درپیش ہو (یہ سفر ذہنی اَور رُوحانی بھی ہو سکتا ہے) زمین سے اُس کے بندھن ٹوٹنے لگتے ہیں اَور خطِ مستقیم کی جہت اَور آزادہ روی اُس کے احساسات میں بھی ایک اِنقلابی تبدیلی کا باعث بن جاتی چنانچہ اَب اُس ندگی کے ز م کا دوار نظریہ اِس قدر مسلط نہیں رہتا جس قدر زیروبم کا وہ

نظریہ جو فہم و شعور سے مرتب ہوتا ہے اور جس کے مطابق ساری کائنات معاشرے کی طرح ایک دائرے میں گھومنے کے بجائے فردکی زندگی کی طرح ایک خاص مقام سے چل کر ایک خاص مقام پر ختم ہو جاتی ہے اور فرد کی زندگی ہی کی طرح نئے سے نئے واقعات سے آشنا ہوتی ہے۔ یہ نظریہ فرد کی انفرادیت کا علم بردار ہے اور کائنات کی تخلیق کو بھی ایک منفرد تخلیقی عمل کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ اس کے مطابق فرد کی زندگی کی طرح کائنات بھی زماں و مکاں کے تابع ہے اور اس کا بھی ایک آغاز اور انجام ہے...... بالخصوص انجام کے بارے میں مشرقِ وسطیٰ کے اعتقادات خاصے واضح اور زوردار ہیں۔ مثلاً مرسیا ایلیاڈ (Mircea Eliade) نے قدیم ایران کے اس اعتقاد کا ذکر کیا ہے کہ دنیا ایک روز آگ سے تباہ ہوگی اور صرف خیر زندہ بچے گا (Cosmos and History p.124)۔ کائنات کے انجام کے بارے میں یہ عقیدہ صرف ایران تک محدود نہیں رہا، مشرقِ وسطیٰ کے تقریباً تمام مذاہب میں اسے مقبولیت حاصل رہی ہے۔ "انجام" کے اس اعتقاد کا ایک غور طلب پہلو یہ بھی ہے کہ ہر چند یہ تاریخ کی نفی کر دیتا ہے لیکن "اب" کی فضا میں نہیں، صرف "آئندہ" کے کسی نقطے پر! دراصل قدیم سوسائٹی ایک مستقل "اب" کے لمحے میں رہتی تھی اور ہر اس عنصر کی نفی کر دیتی تھی جو زندگی میں "آئندہ" کی سطح کا اضافہ کرنے کی جسارت کرتا تھا۔ مشرقِ وسطیٰ کے مذاہب کی سب سے بڑی جیت یہ ہے کہ ان کے باعث حال کی ازلی و ابدی، جامد اور بت پرستی سے مملو فضا پارہ پارہ ہوئی اور فرد نے خود کو مستقبل سے وابستہ کر لیا اور یوں اس کی انفرادیت اور قدیم معاشرے کے دائرے سے اس کی بغاوت پوری طرح روشن ہوگئی۔ حقیقت یہ ہے کہ مشرقِ وسطیٰ کے مذاہب نے فرد کی آزادی کا علم بلند کیا، مگر اس کے ساتھ ہی اسے ذاتِ واحد کی عبادت اور اطاعت کا سبق بھی دیا۔ بہرکیف قدیم سوسائٹی کے زندان سے باہر نکلنے اور بت پرستی کے قدیم تصور کو ترک کرنے کی تلقین کر کے ان مذاہب نے انسانی تہذیب کے سلسلے میں ایسی عظیم خدمت انجام دی ہے کہ اس کی اہمیت اور افادیت سے کوئی مادہ پرست بھی انکار نہیں کر سکتا۔

....

maablib.org

۳

تاریخ تہذیب شاہد ہے کہ فرد اَور معاشرے کے رشتے میں توازن کی صورت بہت کم نمودار ہوئی ہے گو بعض مفکرین نے زیادہ تر اِس توازن ہی کی اہمیت کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ زندگی مختلف اَور مخالف قوتوں کی رزم گاہ ہے اَور یہاں اکثر و بیشتر میزان کا پلڑا کبھی ایک طرف اَور کبھی دُوسری طرف جھک گیا ہے اَور کبھی کبھار تو انتہائی صورت بھی پیدا ہو گئی ہے: مثلاً جب معاشرتی تسلط کا پلڑا جھکا ہے تو اِشتراکی نظام وُجود میں آ گیا ہے اَور جب فرد کی آزادہ روی اَور اِنفرادیت جنسی اَنداز میں اپنی اِنتہا کو پہنچی ہے تو قیصرؔ ہٹلر اَور مسولینی پیدا ہوتے چلے گئے ہیں۔ مگر فرد اَور معاشرے کے رشتے پر محض "توازن" کا لیبل لگا دینے سے بھی مسئلہ حل نہیں ہوتا کیونکہ توازن اپنی مجرّد حیثیت میں زندگی کے زیر و بم کے فقدان پر منتج ہوتا ہے۔ فرد اَور معاشرے کے رشتے کو تو ایک ایسے کائناتی زیر و بم کی روشنی میں حل کرنے کی ضرورت ہے جو دوار ہونے کے باوصف جامد نہ ہو؛ وہ ایک ایسے عمل سے مملو ہو جس میں زیر و بم کا دائرہ کشادہ تر ہوتے چلا جائے!

یوں دیکھیے تو حقیقت کا دوار یا اِرتقائی نظریہ بجائے خود مکمل نہیں اَور اسی طرح فرد یا معاشرہ اپنی اپنی جگہ مکمل نہیں کہلا سکتے۔ صحیح بات یہ ہے کہ حقیقت کو "دائرے اَور خطِ مستقیم" میں اَور زندگی کو "معاشرے اَور فرد" میں تقسیم کر کے دِکھانا محض مسئلے کو حل کرنے کا ایک خاص اَنداز ہے اَور بس؛ ورنہ حقیقت ایک ایسی محیط و بسیط اِکائی ہے جس کا مدِّ مقابل موجود ہی نہیں...... اِتنا ضرور ہے کہ جب حقیقت اَپنا اِظہار کرتی ہے تو وہ "دو" میں بٹے ہوئے نظر آتی ہے۔ فرد اَور معاشرے کے سوال پر بھی مفکرین کے ہاں دُوئی ہی کے احساس نے مختلف مکاتبِ فکر پیدا کیے ہیں۔ فی الاصل حقیقت صرف "ایک" ہے لیکن وہ اپنے اِظہار کی اِبتدا "دو" سے کرتی ہے۔ اِن "دو" میں سے کبھی ایک اَور کبھی دُوسرا زیادہ فع فعّال دِکھائی دیتا ہے اَور اَیسا ہونا ضروری بھی ہے ورنہ اِرتقا جاری نہ رہ سکے اَور "اِظہار" کا سلسلہ ہی ختم ہو جائے۔ چنانچہ جب حقیقت کا وہ پہلو زیادہ فعّال نظر

آتا ہے جس کا مقصد آگے کو بڑھنا یا کشادہ تر ہونا ہے تو یوں لگتا ہے جیسے اُس نے خطِ مستقیم کو اپنا لیا ہے۔
لیکن جب یہی خطِ مستقیم آگے جا کر مُڑ جاتا ہے اور ایک وسیع تر دائرے کو وجود میں لے آتا ہے اور کچھ عرصے تک اِسی دائرے کی گہری کھائی میں چلتا ہے تو ناظر کو وہم ہونے لگتا ہے کہ دائرے میں گھومتے چلے جانا ہی حقیقت کا امتیازی وصف ہے۔ اگر یوں دیکھا جائے کہ حقیقت کا بنیادی وصف دائروں کی صورت میں کشادہ سے کشادہ تر ہوتے چلا جانا ہے اور یہ کہ جب وہ ایک مدار سے دُوسرے مدار میں جاتی ہے تو لازمی طور سے ایک تخلیقی جست (Creative Jump) کی مدد سے ایسا کرتی ہے تو ناظر کو حقیقت کا ایک ایسا رُوپ نظر آ سکتا ہے جو دائرے اور خطِ مستقیم دونوں کو اپنے اِظہار کے لیے استعمال کرتا ہے۔

فرد اور معاشرے کے بنیادی رشتے کو بھی اِس خاص انداز ہی سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ اصل چیز انسانی زندگی ہے جس کے دو واضح رُخ ہیں...... ایک رُخ مزاجاً اجتماعی ہے اور دوسرا مزاجاً انفرادی! جب اجتماعی رُخ مسلط ہوتا ہے، انفرادی رُخ کے نقوش مدھم پڑ جاتے ہیں اور جب انفرادی رُخ اپنی قوت کا اظہار کرتا ہے اجتماعی رُخ میں دراڑیں نظر آنے لگتی ہیں۔ فرد اور معاشرے کے رشتے کو درخت کے پھلنے پھولنے کے عمل سے تشبیہ دیں تو بات شاید زیادہ واضح ہو جائے۔ جب درخت میں "نیا خون" دوڑتا ہے اُس میں باہر کی طرف لپکنے کی ایک رَو وجود میں آجاتی ہے اور وہ اپنے زورِ نمو میں پرانے پتوں کو گراتا اور پرانی چھال کو پرزے پرزے کر ڈالتا ہے۔ لیکن پھر پرانے پتوں کے پیچھے سے نئے پتے اور پرانی چھال کے نیچے سے ایک صاف شفاف اور نئی نویلی چھال برآمد ہو جاتی ہے اور نئے پتوں اور نئی چھال کی آمد سے خود درخت کی جسامت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ درخت کی قوتِ نمو فرد کی انفرادیت کے وجود میں آنے کے مماثل ہے کہ اُس میں ایک بے قراری، تحرک اور آگے بڑھنے کی آرزو مجتمع ہو گئی ہے اور اب وہ اپنے زور میں پرانے پتوں کو پیلا اور پرانی چھال کو پرزے پرزے کر رہی ہے۔ پیلے پتے اور پرانی چھال سوسائٹی کے مماثل ہے...... یہ ایک ایسی ڈھال ہے جسے درخت نے پچھلے برس اپنے تحفظ کے لیے زیبِ تن کیا تھا لیکن اب اس ڈھال کی میعاد ختم ہو گئی ہے، لہٰذا درخت نے ایک اِرتقائی عمل کے تحت اپنے اندر سے پتوں کی ایک تازہ کھیپ اور ڈھال کا ایک نیا پیکر خلق کر لیا ہے۔ وہ زمانہ جس میں پتے پیلے پڑ جاتے ہیں اور ڈھال میں دراڑیں نمودار ہونے لگتی ہیں بڑے ذہنی اور رُوحانی کرب کا زمانہ ہوتا ہے کیونکہ اُس زمانے میں انسان سوچتا ہے کہ پرانی اور مستحکم قدریں ٹوٹ پھوٹ رہی ہیں، ہر طرف بے راہ روی کا راج قائم ہو گیا ہے، لاکھوں کروڑوں برس پرانا نراج دوبارہ اُمنڈ رہا ہے جس کے نتیجے میں ہر شے شکست و ریخت کا شکار ہو گئی ہے۔ مگر اصل بات یہ ہے کہ ایسا زمانہ ایک بے پناہ تخلیقی تموّج کا دور ہوتا ہے جس میں نراج محیط نہیں ہو رہا ہوتا! ایک نیا سماج

چھوں کی ایک تازہ کھیپ اور چھال کی ایک ایسی نئی ڈھال وجود میں آ رہی ہوتی ہے جس سے پرانا نظام پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔ کچھ عرصہ گزرنے پر یہی نئے پتے (نئی نسل کے لوگ) پھر سے درخت کو ڈھانپ لیتے ہیں اور چھال سخت ہو کر دوبارہ سوسائٹی (ڈھال) کا رُوپ دھار لیتی ہے اور انسان بھول جاتا ہے کہ جب جیون دور آیا تھا' وہ کتنے گہرے کرب میں مبتلا ہو گیا تھا!

فرد اور معاشرے کا تصادم' درخت کی نئی اور پرانی چھال کا تصادم ہے...... اسی سے زندگی تازہ دم ہوتی اور پرانی کینچلی اُتار کر ایک نیا لباس پہن لیتی ہے۔ دراصل زندگی کا مقصد تسلسل ہے اور یہ تسلسل زیر و بم کے اسی آہنگ کے تابع ہے جو ساری کائنات میں جاری و ساری ہے...... یعنی آگے بڑھنے اور پھر پیچھے ہٹنے کا عمل' جس کے تسلسل اور تواتر میں کبھی رُکاوٹ پیدا نہیں ہوئی۔ جب زندگی آگے کو بڑھتی ہے' وہ اس کام کے لیے فرد کو بروئے کار لاتی ہے اور جب وہ نئی فتح یا نئے قدم کے اثمار سے بہرہ اندوز ہونے کے لیے پیچھے کو ہٹتی ہے تو سوسائٹی کی قدروں سے کام لیتی ہے؛ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ جب وہ فرد کی وساطت سے اِرتقا کی دوڑ میں کوئی قدم اُٹھاتی ہے تو واپس اُسی مقام پر نہیں آتی جہاں سے وہ چلی تھی...... مراد یہ کہ پچھلے برس کی ساری چھال ختم نہیں ہو جاتی' اُس کا ایک حصّہ روایت کی صورت میں زندگی کے تنے سے چپک بھی جاتا ہے اور اس کی جسامت (جسمانی اور رُوحانی) میں اِضافہ بھی کر دیتا ہے۔ مگر اس ضمن میں ایک اور نکتہ بھی قابلِ غور ہے: وہ یہ کہ زندگی کا زیر و بم' دو حرکات پر مشتمل ہے...... ان میں سے ایک حرکت تو محض زیر و بم کے عام سے انداز کو پیش کر دیتی ہے جبکہ دُوسری' زیر و بم کو کشادہ تر اور وسیع تر کرنے کا موجب بنتی ہے۔ سوسائٹی اور اس کے افراد کا عام رشتہ' زیر و بم کی پہلی سطح کو اُجاگر کرتا ہے بعینہٖ جیسے درخت کے نئی اور پرانی چھال میں لپکنے اور سمٹنے کا عمل جاری رہتا ہے؛ لیکن کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ درخت کے اندر ایک نئی رَو وجود میں آ جاتی ہے جو اس کی نسل ہی کو بدل ڈالتی ہے۔ فرد اور معاشرے کے رشتے میں بھی یہ بات عام ہے کہ کبھی کبھی کوئی ایسا فرد پیدا ہو جاتا ہے جو معاشرے کو اُوپر اُٹھا کر ایک نئی سطح اور ایک نئے مدار میں لے آتا ہے؛ مگر یہ بات علّت و معلول (Cause and Effect) کے اُصول کے تحت نہیں' ایک تخلیقی جست کے تابع ہے۔ خود زندگی جب مادّے سے اَمیبا (Amoeba) میں منتقل ہوئی تھی' یہ کسی سابقہ عمل کا نتیجہ نہیں تھا (چنانچہ اِن دونوں کی درمیانی کڑی آج بھی نظروں سے اوجھل ہے)۔ اِسی طرح جب اَمیبا سے حیوان اور حیوان سے اِنسان وجود میں آیا تو یہ بھی ایک تخلیقی جست ہی کا کرشمہ تھا۔ زندگی ایک اِرتقائی تسلسل کے تحت' دائرے کی لاکھوں برس پرانی کھائی میں گھومتے چلے جاتی ہے مگر پھر کسی داخلی تموّج کے باعث یکایک زقند بھر کر ایک ارفع تر اور کشادہ تر مدار میں پہنچ جاتی ہے۔ فرد اور

معاشرے کے رشتے میں بھی زندگی کی اُس خاص زقند ہی نے اصل کام انجام دیا ہے اور اگر معاشرہ پرانے پتھر کے زمانے سے راکٹ کے دور تک آپہنچا ہے تو یہ سب ایسی مختلف تخلیقی جستوں ہی کا کرشمہ ہے جن کے بارے میں اِنسانی تحقیق ابھی تک مُہر بہ لب ہے۔ کائنات یا زندگی کا سب سے بڑا راز بھی شاید یہی ہے کہ وہ دائرے کے عمل میں مبتلا ہونے کے ساتھ ساتھ گاہے گاہے ایک پُراسرار زقند بھی بھرتی ہے جسے حیاتیاتی سطح پر تقلیب کا نام ملا ہے۔ یہ سوال کہ وہ آئندہ کب اَیسا کرے گی یا اِس زقند کی نوعیت کیسی یا توانائی کس قدر ہوگی! اِنسان کے فہم و اِدراک سے بالا ہے۔ فرد اور معاشرے کے رشتے میں فرد اپنی اِس تخلیقی جست کا ایک ادنیٰ نمونہ تو ہر روز پیش کرتا ہے جب وہ سوسائٹی کے دائرے میں رہتے ہُوئے بھی خطِ مستقیم پر چلنے کی کوشش کرتا ہے۔ تاہم اصل تخلیقی جست اُن خلاق ہستیوں ہی کے حصے میں آئی ہے جنھوں نے اَپنے اَپنے زمانے کے منجمد معاشرے سے باہر آ کر خود اَیسا نیا مدار پیدا کیا جس پر صدیوں تک لاکھوں کروڑوں اَفراد پر مشتمل اِنسانی معاشرہ کسی لٹو کی طرح گھومتے چلا گیا۔

☆☆☆

تخلیقی عمل ــــ دیو مالا کی بُنت میں

ا

اسطور یا متھ (Myth) یونانی زبان کے لفظ مائی تھوس (Mythos) سے ماخوذ ہے جس کا لغوی مفہوم ہے: وہ بات جو زبان سے ادا کی جائے یعنی کوئی قصّہ یا کہانی۔ ابتداً اسطور کا یہی تصور رائج تھا لیکن بعد ازاں کہانی کی تخصیص کر دی گئی...... یُوں کہ اسطور اُس کہانی کا نام ٹھہرا جو دیوتاؤں کے کارناموں سے متعلق تھی یا اُن شخصیتوں کی مہمات کو بیان کرتی تھی جو زمین پر دیوتاؤں کی نمائندہ تھیں۔ لیوس سپنس (Lewis Spence) نے اسطور اور مذہب میں فرق قائم کرتے ہُوئے لکھا ہے:

> مذہب (جس سے اس کی مراد مذہب کا قدیم تصوّر ہے) اُن رُسوم پر مشتمل ہے جو خدا یا دیوتا کی عبادت سے متعلق ہوتی ہیں اور جو اُس بابرکت عمل کا تتبع کرتی ہیں جسے ابتداً کسی دیوتا یا مقدس ہستی نے انجام دیا تھا.....
>
> (The Outlines of Mythology, p.14)۔

دُوسری طرف اسطور دیوتا کے عمل کی کہانی کو بیان کرتی ہے۔ مثال کے طور پر رام لیلا اور دُسہرے کے موقع پر جو کچھ ہوتا ہے، وہ رام اور سیتا سے منسوب کہانی کے مطابق تو ہے ہی مگر اس کا ڈرامائی حِصّہ مذہبی رُسوم کی ایک صورت ہے جبکہ اِس ڈرامائی حِصّے سے متعلق کہانی اسطور کے زمرے میں آتی ہے۔ اِس کا صاف مطلب یہ بھی ہے کہ اسطور، مذہب سے زیادہ قدیم ہے...... یہ وہ ابتدائی تخیّل ہے جو اِرتقا کے کسی مرحلے پر ایک تخلیقی اِنکشاف کی صورت میں اِنسان پر نازل ہُوا اور جسے برقرار رکھنے کے لیے اُسے مذہبی رُسوم خلق کرنے کی ضرورت محسوس ہُوئی۔

کیسیرر لکھتا ہے منطقی سوچ جن اُصولوں اور ضابطوں کے تابع ہے، وہ اسطوری سوچ سے

کوئی علاقہ نہیں رکھتے...... (Language and Myth, p.33)۔ عام سوچ کا ڈھب تو یہ ہے کہ کسی شے یا واقعے کے اِدراک (Conception) کے لیے اُسے پورے ماحول سے منسلک کر دیا جائے۔ دُوسری طرف اُسطوری سوچ میں شے یا واقعہ اپنے تناظر سے کٹ کر سوچ کا محور بن جاتا ہے...... گویا ارتکاز اسطوری سوچ کا اِمتیازی وصف ہے اور شے یا واقعے سے شدید قربت کا احساس اِس کا محرک۔ مثال کے طور پر قدیم اِنسان پہاڑوں کے کسی سلسلے کے قریب سے گزر رہا ہوتا کہ اچانک قریب ترین پہاڑ کے دہانے سے آگ دُھواں اور لاوا ایک خوفناک دھماکے کے ساتھ اُبل پڑتا: قدیم اِنسان کے اندر کا سارا خوف اُس پہاڑ کے دہانے پر مرتکز ہو جاتا اور وہ شدید جذباتی تناؤ جنم لیتا جس کا اِخراج اُس پہاڑ کو دیوتا یا اثر کی صورت میں نشان زد کرنے پر ہوتا۔ کچھ عرصے تک تو لمحاتی کیفیت سے پیدا ہونے والے اُس دیوتا یا اثر کے ساتھ وہ خوف یا توقع وابستہ رہتی جس نے اِرتکاز کے عمل کو شدید کیا تھا لیکن پھر آہستہ آہستہ خوف یا توقع ذہن سے محو ہو جاتی اور دیوتا یا اثر اپنی قائم بالذات حیثیت میں سانس لینے لگتا۔ چنانچہ کیسیرر کا یہ خیال اِس بات کی توثیق کرتا ہے کہ اُسطور آفرینی ایک خالص تخلیقی عمل ہے جو منطقی سوچ کے عمل سے قطعاً مختلف ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اُسطور آفرینی وہ پہلا تخلیقی عمل ہے جسے اُس کی قوت اُڑان پرواز میں آرٹ اور شاعری کے تخلیقی عمل کا ہم پلّہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ وجہ یہ کہ شاعری اور آرٹ کی طرح اُسطور آفرینی بھی اِنسان کی اُس تخلیقی جست کا نتیجہ تھی جو اُس نے جبلی سطح سے آرکی ٹائپل (Archetypal) سطح کی طرف لگائی اور جس نے اُسے حیوان کی تنگ اور حسیات کے تابع فضا سے باہر نکال کر تخیل کی اُس فضا میں لا کھڑا کیا جو اِنسانی آزادی کی طرف ایک نہایت اہم قدم تھا...... اِس کا ذکر آگے آئے گا فی الحال یہ دیکھیے کہ اُسطور آفرینی کی فضا سے پہلے اِنسان نے لاکھوں برس تک جنگل کی اُس نیم تاریک فضا میں زندگی بسر کی تھی جہاں جبلّت کا مکمل راج تھا...... جبلّت اُس کے جملہ اِقدامات کی محرک تھی اُسے مفید اُشیا کی طرف راغب کرتی تھی اور مضر اُشیا سے گریز اِختیار کرنے پر اُکساتی تھی۔ بحیثیت مجموعی یہ وہ دُور تھا جس میں اِنسان نے ابھی خود کو اپنے ماحول سے جُدا نہیں کیا تھا۔ وہ نباتاتی سطح سے تو اُوپر اُٹھ آیا تھا لیکن حیوانی سطح نے اُسے پوری طرح اپنے شکنجے میں جکڑا ہُوا تھا۔ اُس زمانے میں ایک بھیانک خوف اُس پر ہر لحظہ مسلط رہتا۔ اُسے اپنے چاروں طرف ایسے مظاہر نظر آتے جو اُس پر ہیبت طاری کر دیتے: مثلاً بادل کی گرج، آتش فشاں پہاڑ، زلزلے ہُوا کے طوفان وغیرہ۔ بعد ازاں وہ اُس پُراسرار غیر مرئی قوت (Fluid Power) کو بھی محسوس کرنے لگا جو ہر شے میں رواں دواں تھی اور جس میں وہ خود بھی دُوسری اُشیا کی طرح مقید تھا۔ قدیم اِنسان کے ہاں مانا (Mana) کے وُجود کا یہ اِدراک لاشعوری سطح پر ہُوا اور جب اُس نے اِرتقا کے سفر میں ایک

اُہم قدم اُٹھا لیا تو بھی یہ تصوّر ایک قدیم ذہنی اُور احساسی متحجر (Fossil) کی طرح اُس کے ساتھ چپکا رہا۔ حد یہ کہ تصوّف میں ہمہ اوست کا تصوّر بھی دراصل "تے تا" ہی کی صدائے بازگشت تھا۔ سب سے پہلے مشہور پادری "کوڈرنگٹن نے "تے تا" کے تصوّر کی نشان دہی کی تھی ("تے تا" ایک ایسی پُراسرار اُور غیر اَرضی قوت ہے جو تمام واقعات اُور اَشیا میں جاری وساری ہے اُور جو کبھی چیزوں اُور کبھی انسانوں میں موجود ہوتی ہے...... تاہم وہ کسی ایک شے یا فرد کے ساتھ بطورِ خاص وابستہ نہیں رہتی......(Cassirer - Language and Myth, p.63)۔

قدیم اِنسان کے ہاں "تے تا" کا یہ تصوّر ایک طویل عرصے تک قائم رہا مگر پھر آہستہ آہستہ اُس کی فطری توانائی کم ہونا شروع ہوئی اُور قدیم سوسائٹی کے بطون میں وہ خلا پیدا ہو گیا جو ہمیشہ ایک تند و تیز طوفان کا پیش خیمہ ثابت ہُوا ہے۔ تخلیقی عمل کا عام اَنداز بھی یہی ہے کہ پہلے زندگی پامال کہانیوں میں لڑھکتی ہے اُور رسم و رواج کے ایک گھِسے پِٹے پیٹرن میں ڈھل کر بوجھل اُور آہستہ خرام ہوتی ہے اُور پھر یکایک اُس کے اَندر وہ خلا جنم لیتا ہے جو تخلیق کی طرف ایک اُہم قدم ہے۔ قدیم اِنسان کی زندگی میں جب یہ خلا پیدا ہُوا تو اُس کا ردِ عمل بھی ناگزیر تھا۔ معاً اُس کے اسلوبِ حیات میں جو جنگل سے پُوری طرح ہم آہنگ اُور "تے تا" یا اَسرار کا گہوارہ تھا' آوارہ خرامی کے مسلک کا اِضافہ ہُوا اُور اِس مسلک نے خوشہ چینی کے قدیم مسلک سے متصادم ہو کر ایک بگولا صفت ہیجان پیدا کر دیا۔ یہ ہیجان اُس طوفان کے مماثل تھا جسے روایت میں طوفانِ نوحؑ کا نام مِلا ہے اُور جس کے مسلسل اِضطراب اُور خروش نے بالآخر اَشیا اُور مظاہر کی تمام صُورتوں کو ملیامیٹ کر کے' بے ہیئتی کی ایک ایسی فضا پیدا کر دی جو تخلیقِ نخست کے لیے محرکِ اوّل ثابت ہُوئی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ نخست "من و تُو" کے رشتے کا اِدراک تھا اُور اِس سے اِنسان کو پہلی بار اَپنی ذات اُور اِرد گرد کی دُنیا میں ایک گہرے فرق کا احساس ہُوا۔

علم الانسان نے قدیم اِنسان کے اِس دَور کو مذہبُ الارواح (Animism) کا زمانہ قرار دیا ہے' یعنی وہ زمانہ جب اُس نے اپنے علاوہ دُوسری تمام جان دار اُور بے جان اَشیا کو بھی "رُوح" تفویض کر دی۔ لیکن دراصل اِس دَور کے بھی دو حصے تھے: پہلا Animitism کا زمانہ اُور دُوسرا خالص مذہبُ الارواح کا دَور۔ مقدمُ الذکر قدیم اِنسان کا وُہ رُجحان تھا جس کے تحت اُس نے پہلی بار اَپنے اِرد گرد بکھری اَشیا کے بارے میں یہ تصوّر قائم کیا کہ اِن میں ہر شے اُسی طرح زندگی کی حامل ہے جس طرح وہ خود۔ چنانچہ درخت' پہاڑ' دریا وغیرہ کو "زندہ" متصوّر کیا جانے لگا۔ اِس کے بعد خالص مذہبُ الارواح کا دَور آیا جس میں اُس نے یہ تصوّر قائم کیا کہ ہر بے جان اُور جان دار شے کی ایک الگ رُوح بھی ہے۔ دُوسرے لفظوں میں جنگل کا طویل دور تو لامتناہی اندھیرے کا دَور تھا جس میں تضادات کا احساس تک موجود نہیں تھا؛ لیکن جب قدیم اِنسان

جنگل سے باہر کی وسیع اور کشادہ دُنیا سے آشنا ہُوا تو اچانک اُس کے اور خارج کی دُنیا کے مابین "من و تُو" کا رشتہ اُستوار ہو گیا۔ چنانچہ پہلے اُس نے خارجی اشیا کو اپنی "برادری" میں شامل کیا (مطلب یہ کہ اُسے اپنی ذات اور خارج کی دُنیا میں کوئی خلیج نظر آئی ہو گی جسے اُس نے پاٹنے کی کوشش کی)۔ اس کے بعد اُس نے خارج کی ہر شے کو ایک الگ رُوح تفویض کر کے اُس کی منفرد حیثیت پر مُہرِ تصدیق ثبت کر دی۔ گویا مذہبُ الارواح کا دَور، تفریق اور تضاد (Differentiation) کی ابتدا کا دَور تھا جسے قدیم اِنسان کی زندگی میں دُوئی کے اِدراک کی پہلی اہم کاوش قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ قدیم اِنسان نے جنگل کی زندگی سے میدان کی زندگی کا پیوند جوڑ لیا تھا جس کے باعث اُسے دِن اور رات کے فرق کا شدت سے احساس ہُوا تھا اور دُوسری یہ کہ جنگل میں اِنسان مکھیوں کے چھتے کی سی اِجتماعی زندگی بسر کرتا تھا: یہ ایسا اسلوبِ حیات تھا جس کے تحت تمام افراد مِل جُل کر رہتے تھے اور اِنفرادیت کے تصوّر سے آشنا تک نہیں تھے...... لہٰذا اُس زمانے میں "مَیں" کا تصوّر ہی وُجود میں آ سکتا تھا جس میں تفریق اور تضاد کی کوئی گنجائش نہیں تھی؛ لیکن جب اِنسان جنگل کے علاوہ میدان سے بھی آشنا ہُوا تو اُس کی اِجتماعی زندگی میں آوارہ خرامی کے بُعد (Dimension) کا اِضافہ ہُوا جو فرد کی اِنفرادیت کا پہلا سنگِ میل تھا...... یہ نہیں کہ قدیم اِنسان کے ہاں اِنفرادیت کا یہ رجحان، ذہن کی سطح پر بیدار ہُوا؛ فقط اِس قدر کہ جب اُس کی اِجتماعی زندگی کے اِشتراکی اسلوب میں دراڑیں نمودار ہوئیں اور شخصی جائیداد وُجود میں آنے لگی تو وہ از خود اپنی ذات کو دُوسروں سے ممیّز کرنے کی طرف راغب ہوتے چلا گیا۔ "قبل از فلسفہ" کے مصنّفین نے مذہبُ الارواح کے اِس دَور کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> اِس دَور کا اِنسان، ماحول سے خود کو جُدا مانتا ہی نہیں تھا، اُس کی جملہ اشیا کو اپنی برادری میں شامل سمجھتا تھا۔ چنانچہ وہ ماحول کو آج کے عام آدمی کی طرح IT کہہ کر نہیں Thou کہہ کر مخاطب کرتا تھا ...... (Henery Frankfort and Others - *Before Philosophy*, p.238)۔

سی طرح یونانی مصنفہ ڈوروتھی لی (Dorothy Lee) نے لکھا ہے:

> قدیم قبائل میں فرد نیچر کے ساتھ وصال کا خواہاں نہیں کیونکہ وصال کی خواہش ہمیشہ اِس بات پر دال ہوتی ہے کہ طالب اور مطلوب میں کوئی خلیج حائل ہے۔ قدیم اِنسان تو خود کو ہمہ وقت نیچر سے ہم کنار محسوس کرتا ہے...... قدیم اِنسان پہلے ہی نیچر کے آغوش میں ہمک رہا ہے اِس لیے "نیچر اور اِنسان" کی ترکیب ہی مَحلِ نظر ہے ...... (*Freedom and Culture*, p.164)۔

مذہبُ الارواح کے ماہرین کے یہ خیالات قابلِ قدر ہیں لیکن میرا خیال ہے کہ اِن ماہرین نے مذہبُ الارواح کے اِمتیازی وصف کو نمایاں کرنے کے بجائے اُس کیفیت کو زیادہ اُجاگر کیا ہے جس میں

سے مذہبُ الارواح نے جنم لیا تھا۔ اوپر کہا جا چکا ہے کہ مذہبُ الارواح سے قبل "تے نا" کا وہ تصور رائج تھا جو "ہمہ اوست" کی ایک صورت تھی اور جس کے تحت قدیم انسان اپنے اور ماحول کے مابین کوئی فرق قائم ہی نہیں کرتا تھا۔ بعد ازاں جب مذہبُ الارواح کا دور آیا تو بھی قدیم انسان کے ہاں ماحول سے ہم آہنگ ہونے کا یہ رُجحان ایک پس منظر کے طور سے موجود رہا۔ چنانچہ جب ماہرین مذہبُ الارواح کے دور میں انسان اور نیچر کی ہم آہنگی کا ذکر کرتے ہیں تو یہ بات اُصولی طور سے تو غلط نہیں مگر یہ کسی طور بھی اُس دور کا اِمتیازی نشان قرار نہیں پا سکتی، صرف گزرے ہوئے ایک دور کی باقیات ہی میں شمار ہو سکتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مذہبُ الارواح کے دور کا اِمتیازی وصف ماحول سے ہم آہنگ ہونے کا رُجحان نہیں تھا، یہ ماحول سے خود کو الگ کر کے دیکھنے کا وہ میلان تھا جسے "مَن و تُو" کے رشتے کا نام ملنا چاہیے۔ جب یکایک انسان پر اس بات کا اِنکشاف ہُوا کہ وہ خارج کی دُنیا سے الگ اپنا ایک وُجود رکھتا ہے تو پھر خارج کی دُنیا کیا ہے...... یہ ایک نہایت اہم سوال تھا جو دوئی کے احساس سے پیدا ہُوا اور جسے حل کرنے کے لیے قدیم انسان نے اُس محدود علم کو بروئے کار لانے کی کوشش کی جو اُسے اُس کی اپنی ذات کے تجربات سے حاصل ہُوا تھا۔ اُس نے سوچا کہ وہ خود "زندہ" ہے، اس لیے لامحالہ دُنیا کی ہر شے بھی اسی طرح "زندہ" ہو گی۔ پھر اس نے سوچا کہ اُس کے اندر "رُوح" موجود ہے، اس لیے لامحالہ دُنیا کی ہر شے میں "رُوح" بھی موجود ہو گی۔ گویا قدیم انسان کے لیے "مَن و تُو" کا سوال ہی سب سے اہم سوال تھا جسے حل کرنے کی کاوش ہی میں اُس نے وہ سارا تخلیقی نظام خلق کیا جسے آج ہم اَسطور یا دیومالا کے نام سے جانتے ہیں۔

تضادات کا ادراک، مذہبُ الارواح کے دور کا ممتاز ترین پہلو تھا۔ چنانچہ اُس دور میں انسان نے اوّل اوّل روشنی اور تاریکی میں فرق قائم کیا اور پھر اِس فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے وہ ہر محیّر العقول واقعے کی توضیح پیش کرتے چلا گیا۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ اُس دور کی اِبتدا ہی میں اُسے مرد اور عورت کے جنسی فرق کا احساس ہُوا، نیز وہ بیج اور پودے کے رشتے کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے لگا۔ یہ سوالات، آیا وہ پہلے مرد اور عورت کے فرق سے آشنا ہوا اور پھر اس شعور کی روشنی میں زراعت کے نظام کو سمجھنے کی کوشش کرنے لگا یا بیج کے زمین کے نیچے جانے اور پھر پودے کی صورت میں پھوٹ آنے کے عمل نے اُسے جنسی عمل اور بچے کی پیدائش کے باہمی ربط کا راز بتایا، موجودہ بحث سے خارج ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ وہ اِس دور میں اِن دونوں کے فرق سے آشنا ہُوا، نیز اُسے اِس بات کا علم ہو گیا کہ ہر شے کی ایک ضد ہے اور جب شے اور اُس کی ضد آپس میں ملتی ہیں تو ایک نئی ہستی وُجود میں آ جاتی ہے...... یہی وہ کلید تھی جس کی مدد سے اُس نے اُن تمام زنگ آلود تالوں (سوالوں) کو کھولنے کی کوشش کی جو عرصۂ دراز سے بند پڑے تھے۔

بات کو سمیٹیں تو یہ نتیجہ برآمد ہوگا کہ قدیم انسان احساسی سطح پر ایک بے حد پُراسرار قوت سے آشنا تھا جو اس کے ماحول میں پوری طرح رچی بسی ہوئی تھی۔ گویا یہ وہ زمانہ تھا جس میں قدیم انسان نے ابھی باغِ جنت (جنگل) سے اپنا قدم باہر نہیں رکھا تھا اور وہ آدم کی طرح اسی جنت کی محیط و بسیط وحدت کا علم بردار تھا۔ لیکن پھر دیکھتے دیکھتے آدم ہی کی طرح وہ دو حصّوں میں بٹ گیا...... دوئی وجود میں آگئی...... روشنی اور تاریکی، مرد اور عورت، زمین اور آسمان کا تضاد اس کے حواس پر مسلط ہونے لگا اور حواس کے ذریعے اس کے باطن میں چھپنے لگا اور پھر یکایک ایک مرتب اور مدوّن صورت میں ڈھل کر یوں باہر آگیا کہ تخلیق کی کہانی تصویری پیکروں کی زبانی بیان ہونے لگی...... یہ اساطیر کی ابتدا تھی...... اس اعتبار سے دیکھیے تو قدیم انسان کے ہاں تضاد اور تفریق کے شعور ہی نے وہ زمین ہموار کی جس سے پہلی تخلیقی جست وجود میں آئی۔

....

۲

اُسطور آفرینی ایک نہایت لطیف خلاقانہ کاوش تھی جس کے ذریعے قدیم انسان نے کائناتی سطح ہی پر نہیں مظاہرِ فطرت اور معاشرے کی سطح پر بھی تخلیقی عمل کا ایک سانچا دریافت کرلیا...... یہ سانچا کچھ یوں تھا کہ "ایک" کے اندر دُوئی کی پیدائش کے باعث ایک ایسا بگولا صفت طوفان آجاتا ہے جس کے نتیجے میں ہر شے بے رنگ اور بے ہیئت ہو کر رہ جاتی ہے اور عین اُس وقت جب تمام سابقہ صورتیں معدوم ہو جاتی ہیں (یعنی جب کچھ بھی باقی نہیں رہتا) اُس سے "ایک" دوبارہ پھوٹ نکلتا ہے لیکن اِس طور کہ دُوئی کے باعث اِس میں غلاظت اور گناہ کا جو عنصر داخل ہو گیا تھا اَب باقی نہیں رہتا اور "ایک" پہلے سے زیادہ اَرفع اور پوتر ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اُن اَساطیر کو لیجیے جو تخلیقِ کائنات کے واقعے کو بیان کرتی ہیں۔ قدیم اِنسان کے سامنے کائنات کا معمّا اُسی طرح موجود تھا جس طرح آج کے اِنسان کے سامنے ہے اور وُہ اِس کی ماہیت دریافت کرنے کی طرف بھی اُسی طرح مائل تھا جس طرح کہ وہ آج ہے۔ عام زندگی میں تو اِس سوال کے وُجود سے وہ آشنا تک نہیں تھا لیکن اُس کی سائیکی (Psyche) میں یہ سوال ایک نمایاں طلب کی حیثیت میں اُبھر آیا تھا۔ ثبوت اِس کا یہ ہے کہ قدیم زمانے کے قریب قریب ہر ملک میں کائنات کی اِبتدا سے متعلق کوئی نہ کوئی اُسطور ضرور موجود رہی ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ اِبتداً تخلیقِ کائنات سے متعلق اُسطور کسی ایک مرکزی مقام میں پیدا ہُوئی (اُن کا اِشارہ مصر کی جانب ہے)' مگر پھر صدیوں پر پھیلے ہوئے زمانے میں چاروں طرف پھیل گئی۔ ممکن ہے ایک حد تک یہ اَندازہ درست ہو لیکن جب ہم کائنات کی تخلیق کے بارے میں قدیم اِنسان کے تجسس کو اُس کی سائیکی کی ایک طلب قرار دیں تو اِس سے متعلق اَساطیر کا اَپنے اَپنے طور پر مختلف ممالک میں پیدا ہونا بعید اَز اِمکاں نظر نہیں آئے گا۔ بہر حال صورت چاہے کوئی بھی کیوں نہ رہی ہو' اِس بات سے اِنکار ممکن نہیں کہ کائنات کی تخلیق سے متعلق اِن اَساطیر میں بڑی حد تک مماثلت ہے گو مختلف ممالک

کے خاص حالات کے باعث اُن کے رنگوں میں تنوع بھی ہے (اس کا ذکر آگے آئے گا)۔ بحیثیتِ مجموعی ہر اُسطور کے متعدد حصے ہیں: پہلا حصہ ابتدائی بے ہیئتی سے اور دُوسرا تخلیقِ کائنات کے "واقعے" سے متعلق ہے۔ اس کے بعد طوفان کا ذکر ہے اور پھر کائنات کی اَز سرِ نو تخلیق کی طرف اِشارہ ہے۔ یہ گویا ناموجود سے موجود کے جنم لینے کا ایک عمل ہے مگر اس میں ایک نئی معنویت اور سطح بھی پیدا ہُوئی ہے' جب موجود کو ایک طوفان کی زد پر دکھا کر اُس سے ایک نئی حقیقت کے طلوع ہونے کی داستان' بیان کر دی گئی ہے۔ درمیان کی بعض کڑیاں کچھ زیادہ واضح نہیں لیکن اُنھیں بہ آسانی مرتب کیا جا سکتا ہے۔

تخلیقِ کائنات سے قبل کی حالت کے بارے میں تقریباً تمام اُساطیر متفق ہیں۔ مثلاً مصر میں اس کیفیت کو قدیم آبی یک رنگی (Nun)' ایک عالمِ ہُو (Hah)' بے پایاں تیرگی (Kuk) اور اِخفا (Amon) کا آمیزہ قرار دیا گیا ہے' جس سے مراد یہ ہے کہ کائنات کی تخلیق سے قبل ایک بے کراں اندھیرے اور بے ہیئتی کی فضا مسلط تھی۔ قبل اَز فلسفہ کے مصنفین نے (Henery Frankfort and Others - *Before Philosophy*, p.61) اس فضا اور "پرانا عہد نامہ" میں بیان کردہ تخلیق سے پہلے کی فضا میں مماثلت کی طرف بھی اِشارہ کیا ہے۔ مثلاً "پرانا عہد نامہ" میں مرقوم ہے:

> زمین ویران اور سنسان تھی اور گہراؤ کے اُوپر اندھیرا تھا اور خدا کی رُوح پانی کی سطح پر جنبش کرتی تھی۔

دُوسرے ممالک اور قوموں کی اُساطیر میں بھی تخلیقِ کائنات سے پہلے کی فضا اس سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ مثال کے طور پر ساتویں صدی قبل اَز مسیح کے شام اور بابل میں "تخلیق" کے بارے میں جو کہانی بہت عام ہُوئی' اُس کا اِبتدائی حصّہ کچھ یُوں ہے:

ایک وقت تھا جب ابھی آسمان کو کوئی نام نہ ملا تھا
اور نیچے زمین کا بھی کوئی نام نہیں تھا
چاروں طرف گہراؤ تھا اور چیختا ہُوا سمندر
ابھی کوئی کھیت نہ بنا تھا
کوئی دیوتا وُجود میں نہ آیا تھا

جارج اے بارٹن (Georg A. Barton) نے بابل کی اس اُسطور اور پُرانے عہد نامے کی کہانی میں مماثلت دریافت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> دونوں کہانیوں میں تخلیقِ کائنات سے پہلے "پانی ہی پانی" تھا جسے یہودیوں نے عمق (Tehom:Deep) کا نام دیا اور اہلِ بابل نے سمندری بلا' تیامت (Tiamat) کا (Archaeology and The Bible, p.295)۔

ممکن ہے یہودیوں کے تصورات میں شنار اور مصر دونوں کے اَثرات موجود ہوں کیونکہ شنار اُن کا آبائی

وطن تھا اور وہ ایک طویل عرصے تک مصر میں بھی رہے تھے۔ لیکن جب ان ممالک کے علاوہ بھی تخلیقِ کائنات سے متعلق اساطیر میں اسی سے ملتی جلتی فضا موجود ہے تو ماننا پڑے گا کہ مختلف اقوام "اجتماعی لاشعور" میں اتر کر "ابتدا" کے بارے میں تصورات قائم کرتی ہیں تو ان تصورات میں مماثلت کا پایا جانا ناگزیر ہے۔ وجہ یہ کہ اجتماعی لاشعور کی سطح پر تمام قومیں بلکہ تمام انسان "ایک" ہو جاتے ہیں اور اپنے بنیادی نسلی تجربے ہی سے اثرات قبول کرتے ہیں۔ اس تجربے کا حیاتیاتی پہلو خاص طور پر قابلِ غور ہے۔ وہ یوں کہ بچہ دُنیا میں وارد ہونے سے پہلے ایک طویل عرصہ رحمِ مادر میں گزارتا ہے جو اندھیرے پانی اور بے ہیئتی کی ایک پوری کائنات ہے۔ کچھ عجب نہیں کہ جس فضا سے وہ خود تخلیق ہُوا اُسی کا پرتو اُسے کائنات میں بھی نظر آیا۔ بہر حال اسطور کے ضمن میں اخذ و اکتساب کا رُجحان (ہر چند کہ ایک حد تک موجود ضرور تھا) اتنا اہم نہیں جتنا اس حقیقت کا ادراک کہ اسطور آفرینی غواصی کے عمل کی منت کش ہے۔ اسی لیے جب بھی کسی قوم نے اپنے اندر غوطہ لگا کر تخلیقِ کائنات کے عمل کا تصور قائم کیا تو اُسے وہی کچھ نظر آیا جو دوسری قوموں نے دیکھا تھا۔ چنانچہ "تخلیق" سے قبل کی فضا کے بارے میں اہلِ مصر، اہلِ بابل اور یہودی اگر ایک ہی طرح سوچتے ہیں تو یہ ایک قدرتی بات ہے۔ مزید دیکھیے کہ ہندوؤں کے ہاں بھی کائنات کے وجود میں آنے سے پہلے کی فضا اسی طرح بیان ہُوئی ہے۔ مثلاً تارا چند (Tara Chand) لکھتا ہے:

> ویدک لٹریچر کے مطابق ابتدا موجود اور ناموجود دونوں نہیں تھے۔ ایک سیاہ خلا تھا جس میں "ایک" سانس لیتا تھا' پانی ہی پانی تھا جس پر سنہری بیضہ تیر رہا تھا۔ "ایک" اس بیضے میں داخل ہُوا اور برہم کی صورت میں نمودار ہو گیا...... (Influence of Islam on Indian Culture, p.2-3)۔

اُپنشدوں کے مطابق:

> ابتدا گہری تاریکی کا راج تھا اور اس تاریکی میں بجز آب کوئی شے نہیں تھی۔ اس پانی نے برہم کو پیدا کیا اور برہم نے پرجاپتی کو۔ بعد ازاں نر اور مادہ' مرد اور عورت' ماتے اور زندگی...... ان سب کو پرجاپتی ہی نے بنایا۔

اس بات کو یوں بھی بیان کیا گیا ہے:

> ابتدا میں صرف آتما تھی جو پانیوں سے پیدا ہوئی اور جس نے پانیوں سے بیضے کی ایک صورت کو جنم دیا' پھر وہ باطن کے خفیہ معبد میں داخل ہُوئی اور جسم کے اندر سے جھانکنے لگی۔ (Geoffray Parrinder
> (Upanishads, Gita and Bible, p.19)۔

بہر کیف تخلیقِ کائنات سے پہلے کی فضا کے بارے میں جُملہ اساطیر اس بات پر متفق ہیں کہ ابتدا میں پانی ہی پانی تھا' کوئی شے تخلیق نہیں ہُوئی تھی اور ایک عالمِ ہُو کی کیفیت پوری طرح مسلط تھی۔ بے ہیئتی کی اس فضا سے رنگوں اور تہوں کی حامل ایک پوری کائنات وجود میں آ گئی۔ مگر کیسے؟

تخلیق کائنات کا عمل مختلف اساطیر میں مختلف کہانیوں کی مدد سے بیان ہُوا ہے اور ہر کہانی اُس ملک کے جغرافیائی حالات سے متاثر نظر آتی ہے جس میں اُس نے جنم لیا۔ بعض اُمور میں اشتراک بھی ہے کیونکہ وہ انسان کے بنیادی اور اجتماعی مشاہدے سے متعلق ہیں۔ مثلاً دیکھنے کی بات ہے کہ جب تند و تیز برکھا ہو رہی ہو تو یُوں لگتا ہے جیسے چاروں طرف پانی کے سوا کچھ باقی نہیں رہا۔ لیکن پھر یکایک بارش تھم جاتی ہے' بادل غائب ہو جاتے ہیں اور زمین و آسماں (جو بارش کے دوران میں یکجا ہو گئے تھے) 'اَب ایک دوسرے سے جُدا نظر آنے لگتے ہیں۔ کچھ عجب نہیں کہ عام زندگی کے اس مشاہدے نے قدیم انسان کے باطن میں داخل ہو کر تخلیقِ کائنات کے عمل کو اسی ملتی جلتی صورت میں ڈھال دیا۔ بابل اور اشار کا خطہ ہمیشہ سے بارانی طوفانوں کی زد پر رہا ہے' اس لیے وہاں زمین اور آسمان کا' بارانی طوفان کی یک رنگی سے باہر آ کر' اپنی الگ الگ حیثیت کا مظاہرہ کرنا بھی ایک عام سی بات ہے۔ چنانچہ یہ قطعاً غیر فطری نہیں تھا کہ اس مشاہدے کے زیرِ اثر اہلِ بابل کی اساطیر میں تخلیقِ کائنات کا عمل یُوں بیان ہُوا کہ سمندر کا پانی یکایک دو حصوں میں بٹ گیا..... ایک حصہ آسمان بن گیا اور دوسرا زمین اور درمیان میں خالی فضا آ گئی (آسمانی سمندر کا تصور یہودیوں کے ہاں بھی رائج تھا)۔ مصر کی اساطیر میں سمندر کے یُوں دو حصوں میں بٹ جانے کا تصور موجود نہیں۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ مصر میں بارش نہیں ہوتی اور اہلِ مصر کے ہاں ایک بیکراں' تند و تیز' بارانی طوفان کا تصور ناپید ہے' اور اگر کہیں ایک آدھ اشارہ آیا بھی ہے تو یہ باہر کا اثر ہے۔ مصر میں عام مشاہدے کی بات یہ تھی کہ رات' تمام امتیازات کو بہا دیتی تھی اور ہر مظہر' پانی کے سمندر میں نہیں' تاریکی کے سمندر میں ڈوب جاتا تھا۔ یہ گویا زماں کی ایک صورت تھی۔ لیکن پھر جب دُوسرے روز سورج طلوع ہوتا تو تنظیم اور انتشار میں' نیز آسمان اور زمین میں' ایک حدِ فاصل قائم ہو جاتی۔ چنانچہ اہلِ مصر کی اساطیر میں سُورج کے منفرد عمل نے تخلیقِ کائنات کے تصور کی تعمیر پر یقیناً اپنا پرتو ڈالا۔ یوں بھی طلوعِ آفتاب کے منظر ہی نے (جیسے سورج پہاڑ پر ٹھوڑی ٹکائے کھڑا ہو) مصریوں کے ہاں تخلیقِ کائنات کو ایک پہاڑی کے رُوپ میں پیش کیا۔ بعد ازاں اُسی پہاڑی کو اہرامِ مصر میں منتقل کرنے کی کوشش کی گئی۔ ایک بات اور بھی ہے کہ مصریوں کی زندگی میں دریائے نیل کے سیلاب اور فصل کی کاشت میں ایک گہرا تعلق تھا کیونکہ فصل اُسی زمین پر کاشت ہو سکتی تھی جس پر نیل کا سیلاب زرخیز مٹی بچھا دیتا تھا (نیل میں ہر سال ایک خاص وقت پر سیلاب آتا ہے جس سے ہر طرف پانی ہی پانی نظر آنے لگتا ہے..... پھر جب چند روز کے بعد پانی خشک ہونے لگتا ہے' سب سے پہلے پانی میں سے چھوٹے چھوٹے ٹیلے نمودار ہو جاتے ہیں)۔ قیاس غالب ہے کہ اس عام مشاہدے نے بھی مصریوں کے ہاں تخلیق کے معمے کو حل کرنے کی کوشش میں مدد دی اور اُن کی اساطیر میں یہ تصور در آیا کہ

کائنات کی تخلیق سب سے پہلے ایک مقدس ٹیلے یا پہاڑی کی صورت میں ہوئی۔ بہر حال طلوعِ آفتاب کا منظر اور نیل کے سیلاب سے اوّلیں خطۂ زمیں کا نمودار ہونا...... اِن دونوں باتوں نے مصریوں کے ہاں تخلیقِ کائنات کا جو تصور اُبھارا' وہ تنظیم کے اِنتشار اور آسماں کے زمین سے ممیز ہونے ہی کی ایک صورت تھی۔

یہ تو تھا تخلیقِ کائنات کے تصور پر جغرافیائی اثرات کا نتیجہ! اب یہ دیکھیے کہ بعض اساطیر میں حیاتیاتی سطح کے اثرات بھی ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر قدیم انسان ہر روز دیکھتا کہ جانور یا انسان کے جسم سے ایک ویسا ہی جانور یا انسان تخلیق ہو جاتا' یا پرندہ انڈے میں سے نمودار ہو جاتا۔ چنانچہ اُس نے کائنات کی تخلیق کو بھی ایک ویسا ہی عمل قرار دے لیا۔ کہنے کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ اُس نے شعوری طور پر اس خالص حیاتیاتی عمل کو سامنے رکھ کر اساطیر کو بُنا' بات صرف یہ ہے کہ جب اُس کے اندر سے اساطیر نے جنم لیا تو اُن کی بُنت میں حیاتیاتی سطح کا یہ عام مشاہدہ بھی شامل تھا۔ مثلاً رگ وید کے پُرش سوکت (Purusha Sukta) میں مذکور ہے:

> دیوتاؤں نے بڑے دیو کے جسم سے کائنات اور اُس کے مظاہر کو خلق کیا...... چاند کو اُس کے ذہن سے' سورج کو اُس کی آنکھ سے' دیوتاؤں کو اُس کے سانس سے' نیز برہمن کو اُس کے منہ' کھشتری کو اُس کے بازوؤں' ویش کو اُس کی رانوں اور شودر کو اُس کے پاؤں سے بنایا...... یا کائنات ایک انڈے کی طرح تھی جس کا نام "برہمانڈ" تھا...... اُس انڈے کے بائیس[۲۲] حصے تھے جن میں زمین' ساتواں حصہ تھی: زمین کے اُوپر چھے آکاش تھے اور نیچے سات طبق تھے...... نیز پرجاپتی ایک ایسا کائناتی انڈا ہے جسے وہ خود ہی سیتا ہے' خود ہی اُسے زرخیز بناتا اور پھر خود ہی ایک عالمِ رنگ و بُو کا رُوپ دھار کر اُس سے باہر نکل آتا ہے۔

جسم کے مختلف حصوں سے' کائنات کی تخلیق کا یہ عمل ماں کے تن سے بچوں کی پیدائش کے عمل سے مشابہت رکھتا ہے اور پرجاپتی کا خود کو سیتا اور پھر اُس سے باہر آ جانا' تخلیقی عمل میں دوجنسیت[۲] (Hermaphroditism) کے مرحلے کی نشان دہی کرتا ہے۔ اِس کے علاوہ خود رگ وید میں تخلیقِ کائنات کو یا تو جنسی عمل قرار دیا گیا ہے یا ایسے اِشارے کیے گئے ہیں جو ذہن کو جنسی عمل ہی کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ مثلاً:

> اِبتدا میں اُس پر ترشنا کا نزول ہوا۔ وہ بیج تھا جو ذہن میں سے پیدا ہوا۔ تولیدی قوت نے دُوسری قوتوں کو زرخیز بنایا۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ہندوستانی تہذیب میں ہمیشہ سے زرخیزی کے متوں (Fertility Cults) کے اثرات بہت قوی رہے ہیں جن کا مشاہدہ' اُن کی زبانوں ہی میں نہیں' عام زندگی' مذہب اور فلسفے میں بھی کیا جا سکتا ہے۔ اساطیر بھی اِن اثرات سے محفوظ نہیں۔ یہ سب نیم بارانی خطے کے اثرات کا نتیجہ بھی قرار پا سکتا ہے جہاں پودوں' پرندوں' حیوانوں اور اِنسانوں کے ہاں افزائشِ نسل کا رُجحان تیز اور عالم گیر ہوتا ہے۔ چنانچہ بیج سے بیج' بیٹے سے بیٹے اور اِنسان سے اِنسان تک کا سفر' ایک ایسا دائرہ نظر آتا ہے جس

میں جنسی عمل ہی سب سے بڑا کردار ادا کرتا ہے۔ ایسی صورت میں اگر ہندوستانی دیومالا میں کائنات کی تخلیق کا عمل، جنسی عمل کے مماثل قرار پایا ہے تو بات پوری طرح سمجھ میں آتی ہے۔

ہندوستان، بابل اور نینوا کی تہذیبوں میں اِس اعتبار سے ایک گہری مماثلت تھی کہ وہ بارانی طوفانوں کی زد پر ہونے کے باعث ایک ایسی فضا میں پروان چڑھیں جس میں مہیب قوتوں اور طوفانی ریلوں کے سامنے انسانی مساعی بالکل معمولی اور ہیچ نظر آتی تھیں...... یہ ایک عام سا قاعدہ ہے کہ جب انسان کو کسی مہیب یا خطرناک شے کا سامنا ہو وہ گروہ یا انبوہ کی صورت میں اُس کا مقابلہ کرنے کی کوشش کرتا ہے نہ کہ فردِ واحد کی حیثیت میں! چنانچہ ایسی صورت میں جو تہذیب وجود میں آتی ہے اُس میں سماج، فرد پر غالب ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان، بابل اور نینوا کی تہذیبوں میں فرد کے مقابلے میں سماج کو زیادہ اہمیت حاصل تھی: اور اِن ممالک میں کائنات کے بارے میں جو تصور عام طور سے رائج ہوا وہ ایک ایسے معاشرے یا ریاست کا تصور تھا جس میں افراد مِل جُل کر کام کرتے تھے۔ تخلیقِ کائنات کی کہانی بھی اِس خاص رُجحان سے متاثر ہوئی۔ اُوپر ہندوستانی دیومالا کا ذکر ہوا، بابل کی دیومالا میں بھی خاندان ہی کی نشوونما کا عمل زیادہ اہم تھا۔ مثلاً یہ واقعہ کہ ابتدا میں آبی نراج کی سی کیفیت تھی جس میں سے دو دیوتا لاہامو (Lahamu) اور لاہمو (Lahmu) پیدا ہوئے (دو کا ہندسہ قابلِ غور ہے کہ یہ تخلیق کے عمل میں جوڑے کی اہمیت کو اُجاگر کرتا ہے: پھر یہ بات بھی ہے کہ خود یہ دونوں الپسو یعنی میٹھا پانی اور تیامت یعنی سمندری یا نمکین پانی کے امتزاج سے پیدا ہوئے تھے) اس کے بعد جوڑوں کی تخلیق کا سلسلہ شروع ہوا جو لامتناہی تھا۔ دوسری جانب ان تہذیبوں کے مقابلے میں مصری تہذیب بھی تھی، ہر چند کہ جو جنگل کی تہذیب سے برآمد ہوئی تھی اسی لیے اُس پر مذہب الارواح اور زرخیزی مت کے اثرات بھی ثبت تھے، مگر اس میں آہستہ آہستہ دریائے نیل کے خاص اثرات کے تحت ایک باقاعدگی اور نظم و ضبط پیدا ہوا اور انسانی مساعی عام طور سے مشکور ہونے لگیں (مثلاً یہ بات کہ نیل میں وقت پر سیلاب آتا تھا اور پھر زمین اس قدر زرخیز ہو جاتی تھی کہ مصری کسان اس سے متعدد عمدہ فصلیں حاصل کر لیتا تھا)۔ چنانچہ خود مصریوں کے ہاں فرد کی ہمت اور قوت کو اہمیت دینے کا رُجحان پیدا ہو گیا۔ یوں بھی مصر کی خشک فضا میں آسمان پر سورج ایک بے مثال ہستی کے طور سے نظر آتا ہے اور زمین پر دریائے نیل وحدت کا علم بردار دکھائی دیتا ہے۔ اس لیے آسمان پر اگر ربُّ الشمس کی بادشاہت قائم ہوئی اور زمین پر اُس کے نمائندے یعنی فرعون کا سکّہ چلا تو اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ فرد کو اپنی قوتوں اور مساعی پر اعتماد حاصل ہوا اور اُس کے ہاں اپنے کارناموں کو اہرام مصر کی صورت میں زندۂ جاوید کرنے کا میلان پیدا ہو گیا۔ تخلیقِ کائنات کے سلسلے میں بھی مصریوں کا یہ خاص میلان یوں ظاہر

ہوا کہ سورج دیوتا نے اپنے ہر انگ کو ایک نام عطا کر دیا اور یوں ہر انگ ایک دیوتا بن گیا۔ بعض اہرامی عبارات میں مذکور ہے:

> جب دیوتا نے فراز سے تھوکا تو شو (Shu) وجود میں آ گیا اور اس نے تھوکتے ہوئے آواز نکالی تو طیف نوط (Tefn-ut) پیدا ہو گئی۔

گویا دو اولیں ہستیاں "اس" میں سے یوں نکل آئیں جیسے چھینک سے پانی برآمد ہوتا ہے۔ یوں بھی شو ہوا کا دیوتا ہے اور طیف نوط نمی کی دیوی ہے اور ہوا اور نمی ہی سے چھینک مرتب ہوتی ہے۔ بہرحال (اسطور کے مطابق) اس کے بعد شو اور طیف نوط کے ملاپ سے زمین اور آسمان پیدا ہوئے اور تخلیق کا کاروبار شروع ہو گیا۔ ایک اور اہرامی عبارت کے مطابق:

> دیوتا کے دل میں خیال پیدا ہوا اور اس کی زبان سے "لفظ" ٹپک پڑا...... یوں کائنات وجود میں آ گئی۔

ان مثالوں سے صاف ظاہر ہے کہ مصریوں کے ہاں کائنات کی تخلیق ایک حکم کے ذریعے ہوئی تھی؛ چاہے وہ حکم لفظ کی صورت میں تھا یا چھینک کی صورت میں! یہ بات اہلِ ہند اور اہلِ بابل کی اجتماعی خود آفرینی کے مقابلے میں ایک منفرد عمل کی غماز ہے اور مصری تہذیب کے ایک خاص میلان کی نشان دہی کرتی ہے۔

....

maablib.org

۳

یہ تھی تراج اور انتشار سے کائنات کے جنم لینے کی داستاں! مگر اس دور کے انسان کا تخیل محض اس مرحلے پر رُک نہیں گیا' اس نے کائنات کی پیدائش' زوال اور تخلیقِ مکرر کے عمل کا بھی عرفان حاصل کیا۔ اس لیے اس نے نہ صرف زوال (جو طوفان' آگ' رقص یا تاریکی کے ذریعے ہُوا) کی کہانی کو اساطیر کا جزو بدن بنایا بلکہ زوال کے بعد ایک نئی حقیقت کے طلوع ہونے کی داستاں کو بھی اساطیر میں شامل کر لیا۔ یہ سب غیر شعوری سطح پر ہُوا' گو اس کا باعث خارجی زندگی کا مطالعہ بھی تھا یعنی جب وہ دیکھتا کہ سورج نصف النہار پر پہنچنے کے بعد رُوبہ زوال ہو جاتا اور پھر رات کی تاریکی میں غرق ہو کر' دوبارہ رات ہی کی کوکھ سے باہر آ جاتا؛ یا چاند گھٹتے گھٹتے بالکل چھوٹا ہو جاتا اور پھر دوبارہ بڑا ہونے لگتا؛ یا بیج زمین میں اپنی ہستی کو مٹا کر' دوبارہ ایک پودے کی صورت میں اُگ آتا..... تو یہ مشاہدات اس کے باطن میں داخل ہو کر' اساطیر کی بُنت پر بھی اثر انداز ہوتے۔ چنانچہ یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ اساطیر میں طوفان یا قیامت کے مسلّط ہونے اور پھر اس کے اندر سے ایک نئی حقیقت کے برآمد ہونے کی داستاں کیسے وجود میں آئی!

مگر ہست کے نیست میں تبدیل ہونے کا یہ عمل زیادہ تر ہر ملک کے خاص جغرافیائی حالات اور اس کی تہذیب کے داخلی عوامل کے تحت ہی مرتب ہُوا۔ ایران میں (جو ایک سطحِ مرتفع تھا اور جہاں لوگوں کی گزر اوقات کا زیادہ تر انحصار ریوڑ پالنے پر تھا) آگ کو بطورِ خاص بڑی اہمیت حاصل ہُوئی۔ آگ کا ایک اہم وصف یہ ہے کہ وہ جلا کر راکھ کر دیتی ہے مگر جب راکھ ہونے والی شے بدی کی مظہر ہو تو پھر آگ کے منفی عمل سے بھی مثبت پہلو ہی برآمد ہوتا ہے۔ سطحِ مرتفع پر رہنے والے اس انسان کے لیے' جس کا واحد اثاثہ اس کا ریوڑ تھا' سب سے خطرناک شے رات کی وہ تاریکی تھی جس میں بھیڑیے اور دوسرے جنگلی جانور اس کے ریوڑ پر حملہ آور ہوتے تھے اور جنھیں دُور رکھنے کے لیے وہ الاؤ سے مدد لیتا تھا۔ چنانچہ اس کے ہاں آگ اگر بدی' ظلم اور

خوں خواری کو نیست و نابود کرنے کا بہترین ذریعہ بنی تو یہ حالات کے عین مطابق تھا۔ آریاؤں کے ہاں بھی (جو وسط ایشیا اور پھر ایران کی بطح مرتفع پر ایک لمبی مدت تک آوارہ پھرنے کے بعد ہندوستان میں وارد ہوئے) ہون کی رسم کا بہت رواج تھا اور ہون آگ ہی کے ذریعے پوتر کرنے یعنی پاپ کو ختم کرنے اور زندگی کو ایک نیا جنم دینے کا عمل تھا۔ بہرکیف ایران کی بطح مرتفع پر رہنے والوں کے لیے آگ اس لیے قابلِ پرستش قرار پائی کہ اُس میں بھسم کرنے کی بے پناہ شکتی بھی تھی اور "نئی ہستی" کو جنم دینے کی صلاحیت بھی! عام زندگی کا یہ مشاہدہ جب ایرانیوں کے مزاج کا حصّہ بنا اور پھر اساطیر کی بُنت میں شامل ہُوا تو قدرتی طور پر پُرانی اور فرسودہ کائنات کے خاتمے کے لیے آگ ہی سب سے زیادہ فعّال ذریعہ قرار پائی۔ اس بات سے بحث نہیں کہ اہلِ ایران کے ہاں فنا کا یہ تصوّر ماضی کے کسی خاص واقعے کی طرف اشارہ تھا یا مستقبل کے کسی خاص واقعے کی طرف! اہم بات یہ ہے کہ اُن کے ہاں کائنات کا خاتمہ آگ کے ذریعے متصوّر ہُوا اور اس آگ سے نیکی اور خیر کا فتح یاب ہو کر برآمد ہونا اس بات کا مظہر قرار پایا کہ آگ کے بطن ہی سے ایک نئی کائنات جنم لیتی ہے۔ چنانچہ بہمن یست (Bahman Yast) کے مطابق:

> مقدس آگ نازل ہوگی جو شر کو فنا کرے گی۔ پھر مسرت اور آنند کا ایک سنہری دور آئے گا جس کے بعد ایک عالم گیر آگ پھیلے گی اور ساری کائنات جل کر راکھ ہو جائے گی اور تب اُس میں سے ایک نئی کائنات پیدا ہوگی۔ ...... ایک ایسی پوتر کائنات جس میں مسرت اور ازلی و ابدی انصاف کا بول بالا ہوگا ...... Mircea)
> (Eliade - Casmos and History, p.126-127۔

ایران کے برعکس شنار (عراق) میں جہاں دجلہ اور فرات بہتے ہیں، کائنات کا انجام ایک آبی طوفان کے ذریعے متصوّر ہُوا۔ وجہ یہ کہ قدیم عراق کا باسی اپنی عام زندگی میں بارانی طوفانوں کے علاوہ دجلہ اور فرات کی طغیانیوں کی زد پر بھی رہتا تھا۔ عراق، مصر نہیں تھا جہاں بارش نہیں ہوتی اور جہاں دریائے نیل کا سیلاب بھی مقررہ وقت ہی پر آتا ہے۔ عراق کے دریا ناقابلِ اعتبار تھے۔ یہی حال موسم کا تھا۔ پھر ایک یہ بات بھی تھی کہ نیل کے سیلاب کا بے تابی سے انتظار ہوتا تھا کیونکہ اُس کے بغیر نہ تو زمین زرخیز ہو سکتی تھی اور نہ ہی زمین پر فصلوں کی کاشت ممکن تھی جبکہ عراق کے دریا اکثر و بیشتر لہلہاتی فصلوں کو تباہ و برباد کر دیتے تھے۔ چنانچہ اہلِ عراق کے ہاں اگر کائنات کی تباہی ایک آبی طوفان کے ذریعے متصوّر ہوئی تو یہ بات اُن کے روزمرہ کے مشاہدے کے عین مطابق تھی۔ عراق کے علاوہ ہندوستان اور دُوسرے ملکوں میں بھی طوفانِ نوحؑ کی کہانی کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود رہی ہے۔ ہندوستان میں تو اس کہانی کا رائج ہونا ایک قدرتی بات تھی کیونکہ یہ خطّہ بھی ہمیشہ سے ناقابلِ اعتبار دریاؤں اور بارانی طوفانوں کی زد پر رہا ہے۔

لیکن بعض دُوسرے ممالک میں بھی اگر یہ کہانی ملتی ہے تو اِس کا باعث یہ ہے کہ اُس زمانے میں شارُ تہذیب کا مرکز تھا' جس کے عقائد اور اساطیر کا دُوسرے ملکوں تک پہنچ جانا' ایک قدرتی اَمر تھا۔ بہر کیف اِس خطّے کی اَسطور کے مطابق پُرانی دُنیا کا خاتمہ ایک آبی طوفان سے ہُوا...... آگ سے نہیں...... یہ اَسطور' نینوا کی ایک گِلی تختی پر لکھی ملی ہے جس کا ترجمہ جارج بارٹن (George Barton) کی کتاب (Archaeology and Bible, p.237) میں شامل ہے۔ اِس اسطور میں آبی طوفان کا حال یُوں درج ہے کہ ایک دفعہ گِل جامیش نے اَپنے ایک بزرگ' اُتنا پشتم سے سوال کیا کہ آبی طوفان کیسے آیا اور اُس میں کیا ہُوا تو اُس نے جواب میں کہا:

شوری پک ــــ
یہ شہر دریائے فرات کے کنارے پر واقع تھا
یہ شہر (قدیم زمانے میں) بہت پُرانا ہو گیا
اور دیوتاؤں نے فیصلہ کیا کہ ایک آبی طوفان لایا جائے (تاکہ یہ تباہ ہو)
تب دیوتاؤں کی آواز آئی:
اے شوری پک کے باسی ــــ
اُبارا توتو کے فرزند!
اَپنے گھر کو گرا
ایک کشتی بنا
اَپنے اَثاثے کو چھوڑ
اَپنی زندگی بچا
کشتی میں ہر شے کا بیج محفوظ کر!

جب برکھا بھیجنے والا
شام سے تجھ پر ایک ہولناک بارانی طوفان نازل کرے
تو اَپنی کشتی میں داخل ہو کر کواڑ بند کر لینا!
وقت آ گیا
برکھا والے نے شام سے ایک زبردست بارانی طوفان بھیجا
میں نے دِن کی طرف دیکھا ــــ اُس کی حالت دیدنی تھی
میں کشتی میں سوار ہُوا ــــ میں نے کواڑ بند کر لیا
جب پو پھٹی تو اُفق سے ایک کالا بادل اُٹھا
جس میں اداد دیوتا گرج چمک رہا تھا

اور نیبو اور شارو اُس کے آگے آگے تھے

اداد کا غصہ آسمان تک پہنچ گیا
روشنی تاریکی میں ڈھل گئی
پانیوں نے پہاڑوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا
کوئی اپنے ساتھی تک کو نہ دیکھ سکتا تھا
دیوتا ڈر گئے ___ وہ بھاگ گئے
وہ سب اونچے آسمان پر چڑھ گئے
وہ کتوں کی طرح دبک کر دیواروں کے ساتھ لگ گئے
اشتار نے دکھی عورت کی طرح نوحہ کیا
اپنی خوب صورت آواز کے ساتھ دیوتاؤں کی ملکہ چیختی رہی

سات دن اور سات راتیں
ہوا کے جھکڑ چلتے رہے اور آبی طوفان ہر شے پر چھا گئے
تب سمندر پُرسکوں ہو گیا
تباہی رُک گئی ___ طوفان ختم گیا
میں نے سمندر کی اور دیکھا
گھن گرج ختم ہو گئی تھی اور تمام انسان گیلی مٹی بن گئے تھے
وہ گیلیوں کی طرح اِدھر اُدھر پڑے تھے
میں نے کھڑکی کھولی روشنی کی پھوار میرے رُخسار پر پڑی
میں جذبات سے مغلوب ہو گیا
اور میرے آنسو نکل آئے!

بارہ[۱۲] روز کے بعد ایک جزیرہ دکھائی دیا
میں نے ایک فاختہ نکالی اور اُسے چھوڑ دیا
فاختہ گئی اور لوٹ آئی
اُسے بیٹھنے کو کوئی جگہ نہ ملی تھی
میں نے چڑیا بھیجی وہ بھی لوٹ آئی
تب میں نے کوا بھیجا
اور کوا واپس نہ آیا
میں نے سب کو اُتارا
اور میں نے پہاڑ کی چوٹی پر قربانی کا اہتمام کیا

تب ای آ، عرشہ جہاز پر آیا
اُس نے میرا ہاتھ تھام لیا
اُس نے میری بیوی کو بھی بُلایا
اور اُسے میرے سامنے دوزانو ہونے کو کہا
اُس نے ہمیں ایک دُوسرے کے رُوبرو کیا
اور خود ہمارے درمیان آ گیا
تب اُس نے ہمیں اَشیرباد دی اور دُعائیہ اَنداز میں بولا:
کبھی اتنا پِشتم صرف اِنسان تھا
اَب اتنا پِشتم اور اُس کی بیوی
ہماری طرح دیوتا ہو جائیں!!

آبی طوفان کی یہی کہانی ایک اَور اَنداز میں ہندوستانی اُسطور میں بھی ملتی ہے۔ طوفان کا آنا، ہیرو کا کشتی میں سوار ہو کر بچ نکلنا اور پھر زندگی کو اَز سرِ نَو جنم دینا...... یہ سب کڑیاں دونوں کہانیوں میں مشترک ہیں۔
کہانی کا ہندی رُوپ کچھ یُوں ہے (Oroon Ghosh - *The Dance of Shiva*, p.94):

پہلا اِنسان' منو تھا
ایک بار جب اُس نے ایک مچھلی پکڑی
تو مچھلی بولی:
مجھے زندہ رہنے دو، میں تمھاری مدد کروں گی!
تب منو نے اُسے پانی کے ایک مرتبان میں رکھا
لیکن مچھلی اِتنی بڑی ہو گئی کہ منو کو اُسے مرتبان سے نکال کر جھیل میں پھینکنا پڑا
جلد ہی مچھلی ساری جھیل پر محیط ہو گئی
تب منو نے اُسے نکلوایا اور سمندر میں پھینک دیا
اور مچھلی نے منو سے کہا:
یہ دُنیا شر میں ڈوب چکی ہے
اس لیے ایک بہت بڑا آبی طوفان آئے گا
تم ایک کشتی بنا لو
ہر ذی رُوح کا ایک ایک جوڑا حاصل کرو
اور کشتی میں سوار ہو جاؤ
جب وقت آیا تو میں تمھاری مدد کروں گی!

منو نے وُہی کیا جو مچھلی نے کہا

تب ایک بہت بڑا آبی طوفان آیا
اور ساری دھرتی پانی میں ڈوب گئی
مگر مچھلی بہت بڑی ہو گئی
اُس کے سنہری سینگ بڑے اور لمبے ہو گئے
منو نے اپنی کشتی مچھلی کے ایک سینگ سے باندھ دی
پھر ایک دن پانی اُتر گیا
اور زندگی دوبارہ شروع ہوئی
اُن سے جو منو کی کشتی میں سوار تھے
تب مچھلی نے اپنے اصلی چہرے کا درشن دیا
وہ وشنو تھی!!

آبی طوفان کی اِن کہانیوں کے تین پہلو خاص طور پر قابلِ غور ہیں۔ پہلا یہ کہ طوفان دُنیا پر شر اور گناہ کے غالب آنے کی وجہ سے آیا تھا...... اس بات کو یُوں بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ ہر معیّن وقفے کے بعد ارتقا کی رفتار سست پڑ جاتی ہے اور انجماد مسلط ہونا شروع ہو جاتا ہے یعنی تخلیقی عمل کا زور ٹوٹ جاتا ہے (اس سے زیادہ گناہ اور شر کی صورت اور کیا ہو سکتی ہے کہ دُنیا بانجھ ہو کر رہ جائے اور اُس پر جمود اور فرسودگی پُوری طرح مسلط ہو جائے)...... چنانچہ ضرورت پڑتی ہے کہ ایک نئے تخلیقی عمل سے کائنات کی تجدید ہو۔ دُوسرا یہ کہ طوفان نے ہر پُرانی شے کو ختم کر دیا جس کا مطلب یہ ہے کہ ہر نئی تخلیق کے لیے سابقہ تمام صُورتوں کا معدوم ہو جانا ایک ضروری شرط ہے۔ تیسرا یہ کہ جب طوفان میں سے ایک نئی ہستی نے جنم لیا تو وہ اپنی سابقہ صورت اور حیثیت سے کہیں زیادہ حسین اور ارفع تھی۔ مندرجہ بالا کہانیوں میں صاف درج ہے کہ دیوتاؤں نے آبی طوفان کی ضرورت اِس لیے محسوس کی کہ شہر بہت پُرانا ہو گیا تھا یا دُنیا شر میں ڈوب چکی تھی۔ پھر جب طوفان آیا تو اُس میں اور سب کچھ تو فنا ہو گیا مگر زندگی کا "تخم" باقی رہا۔ کشتی دراصل ایک بیج کی طرح تھی کہ اُس میں جوڑوں کی صورت میں قوتِ نمو کا وہ سارا خزینہ موجود تھا جس سے آئندہ نسلوں کو وُجود میں آنا تھا۔ طوفانی سمندر کی سطح پر زندگی کا یہ "بیج" تیر رہا تھا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ طوفانی ہواؤں کے تھپیڑے کھا کھا کر اپنے باسی پن، کہنگی اور کھرنڈ سے دست کش ہو رہا تھا۔ چنانچہ جب طوفان ختم ہو گیا تو کہانی کے مطابق اُس بیج میں ایک نئی شکتی پیدا ہو گئی۔ حیاتیات کی زبان میں یُوں کہا جائے گا کہ یہ تقلیب (Mutation) کی ایک صورت تھی کہ اُس نے بیج کی نسل ہی کو بدل کے رکھ دیا...... دیوتا ای آ نے اتنا پشتم اور اُس کی بیوی کو دیوتاؤں کا درجہ عطا کر دیا اور وہ انسانوں کی سطح سے اُوپر اُٹھ آئے۔ یہی ہر تخلیق میں ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف ناموجود سے جنم لیتی ہے بلکہ خود کو اُوپر اُٹھا کر ایک ارفع تر سطح پر فائز کر دیتی ہے۔ یُوں دیکھیے تو اَسطور نے

کائنات کے تخلیقی عمل کو تمثیل کی زبان میں بیان کیا جو ایک بہت بڑی دریافت تھی۔

اُوپر اس بات کا ذکر ہُوا کہ کسی "صُورت" کا ایک اَرفع تر صورت میں منقلب ہو جانے کا عمل ایک طوفان کے ذریعے انجام پاتا ہے۔ مگر ملحوظ رہے کہ اس طوفان کو ہر اُسطور نے اپنے خاص انداز ہی میں بیان کیا ہے۔ تاہم اس کی مقبول ترین شکل' موجوں کا وُہ تلاطم ہے جو تمام سابقہ نقوش کو ایک رقیق بے ہیئتی (Fluid Formlessness) میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اتنا پشتم اُور منوُ دونوں سے وابستہ طوفانوں میں یہی کچھ ہُوا کہ موجوں کے ریلے گویا سمندر کو بلوتے رہے۔ بلونے کی اس کیفیت کو ہنُدو دیو مالا کی ایک کہانی میں بڑی خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے۔ ممکن ہے' اس ہندی اُسطور میں تخلیق کے عمل کو دُودھ بلونے کے عمل سے اس لیے تشبیہ دی گئی کہ ہندوستانی معاشرہ ابتدا گوالوں کا معاشرہ تھا جس میں دُودھ اُور دُودھ کو بلو کر مکھن نکالنے کا عمل بہت زیادہ اہمیت کا حامل تھا۔ آخر ہندوؤں کا ایک اہم ہیرو کرشن بھی تو گائیوں ہی کا رکھوالا ہے جو مکھن چُرا کر کھا جاتا ہے۔ مگر ذکر اس ہندُو اُسطور کا تھا جس میں تخلیق کا واقعہ کچھ یُوں بیان ہُوا ہے کہ ایک دفعہ اِندر اُور دُوسرے دیوتاؤں کی شکتی ماند پڑ گئی (یہ اس بات کے مترادف ہے کہ ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب سابقہ تخلیق کی ساری قوت صرف ہو جاتی ہے اُور ہر شے بانجھ نظر آنے لگتی ہے)' اسُر اُن پر غالب آ گئے (یعنی شر' بانجھ پن' فرسودگی اُور زوال کے عناصر کو عروج حاصل ہو گیا)' تب دیوتا مشورے کے لیے وشنو کے پاس پہنچے' جس نے کہا:

> اسروں کے ساتھ مل کر منڈ یر پربت کو اُٹھاؤ' اُس کے گرد واسکی ناگ کو لپیٹو' ناگ کا ایک سرا اسُر کو تھما دو' دُوسرا حصہ تم خود تھامو' پھر منڈ یر پربت کو دُودھ کے سمندر کے عین درمیان رکھو اُور ناگ کو باری باری کھینچو۔ پھر جب دُودھ کا سمندر بلو لیا جائے گا تو اُس میں سے کئی رتن برآمد ہوں گے۔ آخر میں اُس سے امرت نکلے گا۔ جب تم اُسے پی لو گے' تمھارے اَندر بے پناہ شکتی پیدا ہو جائے گی اُور تم اسُر کو بھگا دو گے!

باقی کہانی سے ہمیں کوئی غرض نہیں کہ جب دُودھ کے سمندر کو بلو لیا گیا تو کس طرح پہلے لکشمی نے درشن دیا جو حُسن' دولت اُور خوش بختی کی دیوی ہے اُور کس طرح آخر میں دھنونتری نمودار ہُوا جس کے ہاتھ میں امرت کا پیالہ تھا جسے پی کر دیوتا دوبارہ شکتی مان کہلائے ...... دیکھنے کی بات صرف یہ ہے کہ تخلیق کا عمل' چاتی میں دُودھ بلونے کے عمل سے کس قدر مشابہت رکھتا ہے! اس سے یہ خیال بھی پختہ ہوتا ہے کہ طوفانی جھکولوں کے بغیر وہ مکھن یا امرت پیدا ہی نہیں ہو سکتا جس میں ایک نئی زندگی کی نوید پوشیدہ ہے۔ تقریباً تمام اُساطیر میں آلام و مصائب سے گزرنے کے بعد (جو دُودھ بلونے کا عمل ہے) اَمروسیا یا آبِ حیات کی یافت کی کہانی ملتی ہے جو دُودھ بلونے یا سمندری موجوں سے گزرنے کے عمل ہی کی صدائے بازگشت ہے

(جنسی عمل سے بھی اس کی مماثلت ظاہر ہے)۔

ایک بات اور: طوفانی موجوں کا زیر و بم اور دودھ بلونے کا ایک واضح آہنگ' رقص کی نمایاں صورتیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہندو دیو مالا میں رقص کے ذریعے بھی تخلیق کائنات کی کہانی ملتی ہے۔ مثلاً ایک اسطور کے مطابق ایک دفعہ جب دس' ہزار رشیوں نے دیوتاؤں کو ماننے سے اِنکار کر دیا تو شیو نے انھیں سزا دینے کا ارادہ کر لیا۔ جب وہ رشیوں کے پاس پہنچا' پہلے تو انھوں نے شراپوں سے اُس کا سواگت کیا' پھر شیو پر ایک خوں خوار شیر چھوڑا مگر شیو نے شیر کی کھال اُتار کر زیب تن کر لی۔ پھر رشی ایک کریہ الصوت ناگ لائے جسے شیو نے اپنی گردن کے گرد لپیٹ لیا۔ آخر میں وہ ایک بالشتیہ جن لائے جس کے ہاتھ میں لاٹھی تھی۔ شیو نے اُسے زمین پر گرا لیا اور اُس کے سینے پر اپنے پاؤں رکھ کر کھڑا ہو گیا۔ تب شیو کے ہاتھ پاؤں میں حرکت پیدا ہوئی اور وہ رقص کرنے لگا اور رقص کرتے چلا گیا۔ اُس کے رقص میں بلا کا آہنگ تھا وہ گویا ڈھول کے تال پر ایک شعلۂ جوالہ کی طرح ناچ رہا تھا۔ دیوتا اُس کے ناچ کو دیکھنے کے لیے آکاش سے نیچے اُتر آئے اور اُسے نٹ راج کا خطاب عطا کیا۔ اُرون گھوش (Oroon Ghosh) نے اپنی کتاب The Dance of Shiva کے صفحہ ۱۰۸ پر لکھا ہے:

> شیو تانڈو ناچ سے ساری کائنات کو تباہ کر رہتا ہے۔ اُس کے رقص کے دوران میں ہر شے ریزہ ریزہ ہو کر' عدم میں تحلیل ہو جاتی ہے اور جب کچھ بھی باقی نہیں رہتا تو اس میں سے زندگی از سرِ نو وجود میں آجاتی ہے۔

دلچسپ بات صرف یہی نہیں کہ شیو کا رقص' بلونے کے عمل کے مشابہ ہے کہ اُس کے ذریعے پہلے "دودھ" کی اصل صورت ختم ہوتی ہے اور پھر اُس میں سے "مکھن" ایک نئی حقیقت کے طور سے وجود میں آتا ہے اور یہ بھی ہے کہ جو نئی حقیقت وجود میں آتی ہے' وہ اپنی سابقہ صورت سے ارفع تر ہوتی ہے...... بس یہی اصل نکتہ ہے اور...... تخلیقی عمل کا یہ پہلو بڑی اہمیت کا حامل ہے!

آبی طوفان کی یہ کہانی یونانی دیو مالا میں بھی ملتی ہے۔ مثلاً جب زیوس (Zeus) نے دیکھا کہ دُنیا گناہوں کا گہوارہ بن گئی ہے تو اس نے اُسے تباہ کرنے کی ٹھانی۔ پرومیتھیس (Prometheous) کو (جو اس وقت کائنات کی سب سے عقل مند ہستی تھا) زیوس کے ارادے کا علم تھا۔ چنانچہ اُس نے اپنے بیٹے ڈیوکلائن (Deucalion) سے کہا کہ وہ ایک صندوق بنائے' اُس میں خورد و نوش کی اشیا جمع کرے اور اپنی بیوی کو ساتھ لے کر اُس میں چھپ جائے۔ پھر ایک روز طوفان آیا جو نو دن اور نو راتیں جاری رہا۔ اس کے بعد وہی صندوق بہتے بہتے' پرناسس پہاڑ کی اُس چوٹی پر جا پہنچا جو طوفان میں سلامت رہی تھی اور یوں زندگی کی از سرِ نو ابتدا ممکن ہوئی۔ یہ کہانی بھی بنیادی طور پر آبی طوفان کی دوسری اساطیر سے مطابقت رکھتی ہے۔

اس میں بھی زندگی کی تجدید بیج ہی سے ہوئی ہے مگر اس بار یہ بیج کشتی کی صورت میں نہیں' صندوق کے رُوپ میں ظاہر ہُوا ہے۔

آبی طوفان کی اِن جملہ کہانیوں میں کشتی یا صندوق کو بڑی اہمیت حاصل ہے کہ اِن میں قوتِ نمو کا سارا خزانہ موجود ہے۔ اس قوت کو مختلف اساطیر میں مختلف نام دیے گئے ہیں..... کہیں یہ امرو سیا ہے' کہیں آبِ حیات' کہیں سوما' کہیں گیان اور کہیں سنہری اُون! دلچسپ بات یہ ہے کہ اس قوت کی تلاش اُسے ہوتی ہے جو پُرانے نظام سے بغاوت کرتا ہے۔ یہ بغاوت بالعموم باپ' رشتے دار یا زندگی کے پُرانے اسالیب سے انحراف کی ایک صورت ہے اور بار بار تقریباً ہر اسطور میں ظاہر ہُوئی ہے۔ مثلاً زیوس' سیٹرن (Saturn) سے بغاوت کرتا ہے اور پرومیتھیس زیوس سے۔ اِسی طرح سدھارتھ' پُرانی زندگی سے فرار حاصل کرتا ہے اور جیسن (Jason) اپنے حریف' پیلی ایس (Pelias) سے۔ زندگی سے جب اِرتقا کی رفتار چھن جاتی ہے' وہ گویا گناہ (انجماد) کی علامت بن جاتی ہے۔ پھر اُس کی تجدید اُسی سے ہوتی ہے جو خود اُس کے بطن سے جنم لیتا ہے۔ چنانچہ بعض ممالک میں یہ خیال بھی پیدا ہُوا کہ کائنات کا نظام خود کار ہے' وہ خود ہی پیدا ہوتی ہے' خود ہی مر جاتی ہے' اور پھر اپنی راکھ سے خود ہی جنم لے کر اپنی تجدید کرتی ہے۔ مگر اس تجدید کے لیے وہ قوت درکار ہے جو ہزار خطروں ہی سے گزر کر حاصل ہو سکتی ہے۔ دراصل خطرات اور اُن کی فراوانی اور یلغار "قدیم" کو توڑنے ہی کی ایک صورت ہے۔ جُملہ اساطیر میں ہیرو یا بانی ایک نئی قوت (آبِ حیات) کا متلاشی ہونے کے ساتھ ساتھ' قدیم کی علامت (Symbol) بھی ہے۔ اِس لیے جب تک وہ اپنی ذات پر سے قدامت کی کینچلی اُتار نہ دے' اُس قوت سے آشنا نہیں ہو سکتا جو خود اُس کی ذات میں مستور ہے۔ طوفان کے ریلے یا مصائب اور خطرات' اُس کینچلی کو اُتارنے کا کام انجام دیتے ہیں اور جب "قدیم" پُرزے پُرزے ہو جاتا ہے' ذات اپنی ہی قوت کا عرفان حاصل کر کے' ایک تخلیقی جست بھرتی ہے اور دوبارہ ارتقا پذیر ہو جاتی ہے۔ اِسی لیے زین بُدھ مت کے پیروکاروں نے ساتوری (Satory) کے حصول کے لیے (جو عرفانِ ذات کی ایک کیفیت ہے) "قدیم" کو توڑنے پر زور دیا ہے (Huston Smith - *The Religions of Man,* p.132) کیونکہ جب تک وہ سلاسل ختم نہ ہوں جن میں اِنسان بندھا ہُوا ہے' وہ رُوحانی انکشافات سے آشنا ہی نہیں ہو سکتا۔ پھر اُن کا یہ خیال بھی ہے کہ عرفان کے راستے میں لفظ اور منطق سب سے بڑی رُکاوٹیں ہیں جو اِنسانی قوتوں کو گہری پامال کھائیوں میں مقید رکھتی ہیں' اُن سے باہر آنا بے حد ضروری ہے۔ ساتوری کو زیرِ بحث لانے کا یہ مقام نہیں: کہنے کا مقصد صرف یہ ہے کہ قدیم کو توڑنا' تجدید کے لیے ایک ایسی شرط ہے جس کا ثبوت اساطیر میں جا بجا ملتا ہے۔ مثلاً یونانی دیو مالا میں جے سن کی کہانی کو لیجیے! جے سن سے

اُس کے حریف پیلی ایس نے کہا تھا کہ وہ تخت و تاج اِس شرط پر اُسے واپس کرے گا اگر وہ (جے سن) سنہری اُون حاصل کر کے لائے۔ سنہری اُون کا حصول بھی اُمروسیا یا آبِ حیات کے حصول کی طرح جان جوکھوں کا کام تھا مگر جے سن اُس مہم پر روانہ ہو گیا۔ راستے میں اُسے جن خوفناک مراحل اَور کربناک واقعات کا سامنا کرنا پڑا اُن کی فہرست طویل ہے۔ مختصراً پہلے اُسے شوہروں سے رُوٹھی ہُوئی مشتعل بیویوں کی ایک پُوری فوج سے نبرد آزما ہونا پڑا۔ اِس کے بعد بدبختی نے اُس سے ایک وفادار ساتھی ہیراکلیس (Heracles) چھین لیا۔ پھر اُسے اُڑنے والے خوفناک پرندوں (Harpies) سے مقابلہ کرنا پڑا۔ بعد اَزاں وہ اُن چٹانوں کے بیچ میں سے گزرا جو ایک معیّن وقفے کے بعد ایک دُوسرے سے بُری طرح ٹکرا جاتی تھیں۔ آخر میں اُسے سنہری اُون کے مالک بادشاہ کی ایک کڑی شرط پورا کرنا پڑی۔ شرط یہ تھی کہ وہ ایک کھیت میں اُن دو خوفناک بیلوں کی مدد سے ہل چلائے گا جو بادشاہ کی تحویل میں تھے اَور کھیت میں اژدہے کے دانت بوئے گا اَور اُن مسلح جنات کی فصل کاٹے گا جو اُن بیجوں سے اُگے گی۔ جے سن نے یہ سب کچھ کیا۔ وہ بیلوں اَور جنوں پر غالب آیا لیکن ابھی اُسے ایک ناگ سے بھی نپٹنا تھا جو سنہری اُون پر کنڈلی مارے بیٹھا تھا۔ غرض یہ سب کچھ ہُوا اَور جے سن کو سنہری اُون مل گئی۔ یہ کہانی جے سن کی خارجی مہم بھی تھی اَور داخلی بھی۔ وجہ یہ کہ اِن تمام مصائب نے دراصل اُس کی ذات پر سے زنگ اُتارا تھا اَور وہ ایک حیاتِ نو کا سمبل بن گیا تھا۔ اَساطیر میں اِس وضع کے واقعات کی بڑی فراوانی ہے۔ میں صرف ایک اَور مثال پیش کروں گا۔ سدھارتھ گوتم کی کہانی میں کینچلی اُتارنے کا عمل بہت نمایاں ہے۔ وہ پہلے تخت و تاج، بیوی، فرزند اَور عزیز و اقارب سے اپنا رشتہ منقطع کرتا ہے (جو قدیم کو توڑنے کی ایک صورت ہے)۔ پھر وہ اَپنے گھوڑے کنتھکا پر سوار ہو کر ایک لمبے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ یہاں ذرا اُس کی بیوی کی پرارتھنا ملاحظہ کیجیے:

> اَے مَردوں میں سب سے سُندر! اَے چندر مکھ! تیری آواز ایسی میٹھی ہے جیسے پنچھی کی آواز۔ اَے میرے جیالے پتی! تُو نے اُن باغوں کی جنت میں جنم لیا تھا جو مدھ مکھیوں کی کنکناہٹ سے گونج رہے تھے۔ اَے گیان کے اُونچے پیڑ! دیوتاؤں کی سنتان! اَے میرے پتی! تیرے ہونٹ آلوچوں کی طرح گلابی ہیں۔ تیرے دانت برف کے گالوں کی طرح، تیری آنکھیں کنول ہیں۔ تیری کھال گلاب کا پھول ہے۔ اَے پھولوں میں سب سے روشن...... اَے میرے سہانے موسم! اَے عورتوں کے بھون کی خوشبو کہ جو چنبیلی سے اچھی ہے! اَے گھوڑوں میں سب سے اچھے گھوڑے کنتھکا! وہ تجھ پر سوار ہو کر کدھر چلا گیا؟ ...... (امارو...... ترجمہ میراجی)

اِس کے بعد گوتم کی کہانی ایک طویل ریاضت کی داستان ہے جس میں وہ اپنی ذات پر سے یکے بعد دیگرے تمام دبیز پرت اُتارتے چلا جاتا ہے اَور اُس "قدیم" سے خود کو منقطع کرتا جاتا ہے جس میں اَب شگفتگی باقی نہیں رہی اَور جو محض ایک فرسودہ سی چھال کی حیثیت اِختیار کر چکا ہے۔ اِس انقطاع کے کئی مدارج ہیں جن میں

سے ایک ،مارا کی بیٹیوں سے متعلق ہے کہ اُنھوں نے اُپنے حسن وجمال سے گوتم کو "گرفتارِ بلا" کرنے کی کوشش کی...... اِس کا مطلب یہ ہے کہ "قدیم" نے حیاتیاتی سطح پر بھی اُسے جیت لینا چاہا مگر پھر سدھارتھ گوتم کو وہ کشتی یا صندوق حاصل ہو گیا جس میں قوتِ نمو کا اصل خزانہ مقفل پڑا تھا...... اِس بار یہ کشتی یا صندوق بڑ کے درخت کی صورت میں ظاہر ہُوا (اور درخت کی مادرانہ حیثیت کی توثیق ہو چکی ہے): گویا بڑ کے نیچے بیٹھنا اپنی ہی ذات کی ایک مخفی قوت سے آشنا ہونے کے مترادف تھا۔ چنانچہ جب وہ چھتنار کے نیچے سے باہر آیا تو سدھارتھ نہیں رہا تھا بُدھ بن چکا تھا۔

....

۴

اُساطیر میں ہست کے نیست میں بدل جانے کا عمل آبی طوفان کے ذریعے بھی انجام پاتا ہے اَور آگ یا رقص کے ذریعے بھی! علاوہ ازیں "تاریکی" بھی ایک فعّال عنصر کی حیثیت سے ایک اہم کردار ادا کرتے ملتی ہے۔ شے یا شخص کا ایک گمبھیر تاریکی میں ڈوب جانا اَور پھر ایک معین عرصے کے بعد اُس تاریکی سے دوبارہ باہر آنا اُن بہت سی اُساطیر کا موضوع ہے جو زرعی معاشروں سے متعلق ہیں یعنی اُن اُساطیر کا جو بابل' نینوا' یونان' مصر اَور ہندوستان' غرضیکہ اُن تمام ممالک میں اُبھریں جن میں اِنسانی زندگی کا زیادہ تر اِنحصار "زراعت" پر تھا اَور جہاں کا باسی ہر سال بیج کے طریقِ کار سے متعارف ہوتا تھا۔ بے شک تخلیقِ کائنات کی اولیں کہانی میں تاریکی کا ذِکر موجود ہے لیکن وہاں بھی تاریکی سے وجود کے پیدا ہونے ہی کی طرف بار بار اشارہ کیا گیا ہے۔ مثلاً مجملہ اُساطیر کا یہ مروّج اَور مقبول خیال کہ تخلیق سے پہلے تاریکی' خلا' خاموشی اَور بے جہتی کی فضا تھی۔ جس میں سے کائنات نے جنم لیا (Edith Hamilton - *Mythology*, p.63)...... مگر ایک تو اِن اُساطیر میں "تاریکی" کی حیثیت منفی نہیں یعنی وہ نیستی کے عمل کی نشان دہی نہیں کرتی' دُوسرے یہ اکیلے نظر نہیں آتی' اِس کے ساتھ پانی' خاموشی' بے ہیئتی اَور دُوسری صفات بھی منسلک ہیں۔ نیست میں تبدیل کرنے والی جس تاریکی کا اُوپر ذِکر ہوا' وہ زیادہ تر زرعی معاشرے میں جنم لینے والی اُساطیر میں اُبھری ہے۔ وجہ یہ کہ اُن معاشروں میں رہتے ہوئے اِنسان ہر سال دیکھتا کہ نہ صرف درخت یا پودا بیج میں منتقل ہو جاتا بلکہ بیج بھی زمین کے نیچے جا کر (جو ایک قبر کی طرح تاریک جگہ تھی) دوبارہ ایک پودے کے رُوپ میں باہر آجاتا۔ چونکہ وہ خود بھی مُردے کو بیج ہی کی طرح زمین میں دفن کر دیتا تھا' اِس لیے غیر اَغلب نہیں کہ اُس کے ہاں یہ تصوّر بیدار ہوا کہ مُردہ بھی زمین کی تاریکی میں جا کر دوبارہ بیج ہی کی طرح زندہ ہو جائے گا۔ چنانچہ وہ مُردے کے ساتھ کھانے پینے کی اَشیا اَور پہننے کے کپڑے بھی دفن کر دیتا تاکہ وہ آئندہ زندگی آرام سے بسر کر

سکے۔ بہر حال زرعی معاشرے کا انسان موسموں کے تغیر و تبدّل سے بہت متاثر تھا کہ اس کے ساتھ اناج کی آمد و رفت کا سلسلہ پوری طرح منسلک تھا اور اناج اس کی زندگی کا محور تھا۔ جب فصل اُگتی' لہلہاتی اور خوشوں میں ڈھل جاتی تو اس سے منسلک موسمی حالات کو وہ اچھا سمجھتا' جب موسمی تغیر ہر شے کو جھلس ڈالتا اور زمین چٹیل ہو جاتی تو وہ موسم کے اس روپ کو زندگی کے منافی قرار دیتا۔ ایک بات اور بھی تھی: جب وہ فصل کاٹتا تو محسوس کرتا کہ وہ اناج کی روح کو گھائل کر رہا ہے۔ چنانچہ اس موقع پر عورتیں جھوٹ موٹ بین کرتیں کہ اناج کی روح برہم نہ ہو۔ اسی طرح جب فصل کے اُگنے کا وقت آتا' جنسی اختلاط کی مدد سے اُگنے کے عمل کو گویا مہمیز لگائی جاتی تاکہ زرخیزی عام ہو' پودا تاریکی کے زندان سے بعجلت تمام باہر آ سکے۔

چونکہ ان زرعی معاشروں میں مذہب' الارواح کا عمل دخل زیادہ تھا' اس لیے ایسی اساطیر وجود میں آئیں جو اناج کی آمد و رفت کو دیوتاؤں کے احکامات کا نتیجہ قرار دیتی تھیں۔ یوں بھی ان معاشروں میں بیج کی آمد و رفت' بجائے خود دیوتاؤں کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاس تھی...... ان میں ایک پہلو تو سطح زمین پر نمودار ہونے' لہلہانے اور خوشوں میں ڈھلنے کا عمل تھا اور دوسرا زیر زمین تاریکی میں اُتر جانے کا عمل! زرعی معاشروں کی بیشتر اساطیر نے تاریکی میں چلے جانے کے واقعے کو بڑی اہمیت بخشی ہے۔ مثلاً بابل اور شام میں ایڈونس کی اسطور بہت مقبول تھی جو دیوتا کے زیر زمین چلے جانے کی کہانی کو بڑے ڈرامائی انداز میں پیش کرتی ہے۔ فریزر لکھتا ہے:

> ایڈونس کا اصل نام تموز تھا۔ وہ اعشطار (Ishter) (یونانی ایفروڈائٹی' ہندوستانی استری) کا عاشق تھا اور اعشطار' فطرت کی تولیدی قوتوں کی دیوی تھی۔ تموز ہر سال مر جاتا' روشن' خوش باش زمین سے رخصت ہو کر ایک غم ناک اندھیری پاتال میں اُتر جاتا۔ اعشطار ہر سال اس کی تلاش میں زیر زمین "اندھیرے" کی پاتال میں جاتی اور جب وہ زمین کے اوپر موجود نہ ہوتی' ہر طرف مردنی چھا جاتی...... پھول اور پتے مرجھا جاتے...... حیوان تک اپنی نسل کو جاری رکھنے کا فریضہ بھول جاتے...... پھر جب اعشطار دیوی' تموز کو ساتھ لے کر واپس آتی' ساری کائنات میں خوشی کی لہر دوڑ جاتی اور حیوان اور پودے پھلنے پھولنے لگتے
>
> (The Golgen Bough (Abridged), vol.1, p.428 & 457)۔

بنیادی طور پر اعشطار کا زیر زمین' تاریکی کے دیار میں جانا بالکل ایسے ہی تھا جیسے اتناپشتم' کشتی میں بیٹھ کر طوفانی لہروں میں یا جے سن سنہری اون کی تلاش میں لمبے سفر کے مراحل طے کرتے ہوئے یکسر کھو گیا تھا' اور پھر ایک نئی قوت سے لیس ہو کر واپس آیا تھا۔ بہر حال اس اسطور میں بھی تاریکی نے طوفان یا سفر ہی کی طرح "زنگ اُتارنے" اور زندگی کو ایک نئی قوت نمو بخشنے کا فریضہ انجام دیا ہے۔

بیج کے زمین کے نیچے جانے اور دوبارہ زندہ ہونے کا عمل' مصری دیومالا کی اس کہانی میں بھی ملتا

ہے۔ جس کے کردار اوسیرس (Osiris) اور آئی سس (Isis) تھے۔ اِن میں سے اوسیرس' زمینی دیوتا' قیب یا جیب (Geb) اور آسمانی دیوی' نت (Nut) کی ناجائز اولاد تھا۔ زمین پر حکومت کرتے ہوئے اوسیرس نے مصریوں کو قوانین بخشے اور دیوتاؤں کی عبادت کا ڈھنگ سکھایا' نیز اُنھیں زراعت سے آشنا کیا۔ مگر اوسیرس کے حاسد بھائی سیط (Seth) نے (یونانیوں نے جسے طیف نوط کا نام دیا) کسی حیلے سے اوسیرس کو ایک صندوق میں بند کردیا (یہ عمل پودے کے بیج میں ڈھلنے کے مترادف ہے' نیز اس سے ذہن' نوحؑ کی کشتی اور یونانی دیومالا کے صندوق کی طرف منتقل ہوتا ہے)۔ یہ خبر سُن کر آئی سس نے ماتمی لباس زیبِ تن کیا (کہیں یہ جھوٹ موٹ کی عزاداری تو نہیں تھی؟) اور اوسیرس کی تلاش شروع کردی۔ اِسی دوران میں صندوق دریا میں بہتے' شام کے ساحل سے جا لگا' جہاں ایک درخت نے صندوق کو خود میں سمو لیا (درخت کی مادرانہ حیثیت ملحوظ رہے)۔ وقت کے بادشاہ نے اُس درخت کے تنے سے اپنے محل کے لیے ستون بنوایا...... یوں اوسیرس ستون میں منتقل ہوگیا۔ جب آئی سس کو خبر ہُوئی' وہ بَین کرتے ہوئے بادشاہ کے محل میں پہنچی۔ پھر کسی نہ کسی طرح اُس اوسیرس کی لاش حاصل کی اور لاش کو دیکھتے ہی ایسی دردانگیز لَے میں بَین کیا کہ بادشاہ کا سب سے چھوٹا بچہ فرطِ خوف سے مرگیا۔ اِس کے بعد آئی سس لاش کو لے گئی۔ پھر جب ایک روز وہ لاش کو چھوڑ کر اپنے بیٹے ہورس (Horus) سے ملنے گئی ہوئی تھی' سیط نے اوسیرس کی لاش ٹکڑے ٹکڑے کرکے بکھیر دی۔ مگر آئی سس نے ٹکڑے تلاش کرلیے اور اُنھیں مصر کی دھرتی میں جگہ جگہ دفن کردیا (یہ زمین میں بیج بونے کا عمل تھا)۔ بعد ازاں ربُ الشمس' رع (Re) کے کرم سے اوسیرس دوبارہ زندہ ہوگیا مگر اب وہ زمین کے نیچے تاریک جہاں میں رہنے والے مُردوں کا دیوتا بن گیا تھا۔

بابل اور شام میں تموز اور اشطار کی کہانی مقبول ہُوئی جبکہ مصر میں اوسیرس اور آئی سس کی لیکن فریجیا میں اِس اُسطورے نے آتیس (Atis) اور سب ایلی (Cybele) کا رُوپ دھارا۔ بقولِ فریزر (The Golgen Bough (Abridged), vol.1, p.428 & 457) آتیس ایک خوبصورت' نوجوان چرواہا تھا اور سب ایلی زرخیزی کی دیوی تھی۔ تموز کی طرح آتیس بھی مرجاتا تھا مگر اُس کی موت کے بارے میں دو مختلف کہانیاں رائج تھیں۔ ایک یہ کہ اُسے سُؤر نے مار دیا تھا۔ دُوسری یہ کہ اُس نے ایک درخت کے نیچے اپنے عضوِ تناسل کو کاٹ دیا تھا اور یُوں خون کے بہنے سے مرگیا تھا۔ فریزر کا خیال ہے کہ موخرالذکر کہانی اِس لیے گھڑی گئی تاکہ اُس زمانے کے پادریوں کے خود کو آختہ کرنے کی روایت کا جواز مہیا ہوسکے۔ پہلی کہانی شاید یہ بتانے کے لیے رائج ہُوئی کہ پیسی نس (Pessinus) کے باشندے سُؤر کا گوشت کھانے سے کیوں اِجتناب کرتے تھے...... اُن کا خیال تھا کہ سُؤر کو یُوں سزا دی جاسکتی تھی کہ اُس کے گوشت ہی کو حرام اور مکروہ قرار دے دیا

جائے! قیاس کہتا ہے کہ اَتمیں کی موت کی دُوسری کہانی اُس کی زندگی سے نسبتاً زیادہ متعلق تھی۔ وجہ یہ کہ اَتمیں رُوئیدگی اَوْر زرخیزی کی علامت تھا اَوْ اُس کا خود کو آختہ کر لینا اِس بات کی طرف اِشارہ تھا کہ اَب اُس کے پھلنے پھُولنے کی میعاد ختم ہو گئی ہے اَوْ وہ زیرِ زمیں تارِیکی کے دِیار میں چلا گیا ہے۔ بہرکیف اَتمیں کے بارے میں عام خیال یہ تھا کہ وہ زمین کے اَثمار پر نہ صرف حکومت کرتا تھا بلکہ وہ خود ثمر یا اناج تھا۔ اُسے "کٹا ہُوا گندم کا خوشہ" کے لقب سے بھی پکارا جاتا تھا۔ چنانچہ فریزر کا خیال ہے (The Golgen Bough (Abridged), vol.1, p.465) کہ اَتمیں کی پُر آلام زندگی' موت اَوْ واپسی' گندم کے اُس پَودے کے مماثل تھی جسے درانتی زخمی کر دیتی تھی' گودام نگل لیتا تھا اَوْ جو کاشت کے وقت دوبارہ باہر آ جاتا تھا۔ چونکہ درانتی اِنسان کی تحویل میں تھی' اِس لیے اِنسان کو ہر دم خطرہ رہتا' کہیں اَتمیں دیوتا اُس سے اپنی موت کا اِنتقام نہ لے لے! لہٰذا اُس نے فصل کی کٹائی کے ساتھ "رونے دھونے" کی رسوم منسلک کر کے دیوتا کو یقین دلانے کی کوشش کی کہ درانتی کا عمل اِنسان کے لیے مسرت افزا نہیں تھا۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ دیوتا کی موت پر اُس کی بیوی (دیوی) بھی سوگ مناتی تھی۔ تو کیا یہ سوگ بھی احساسِ جُرم ہی کا نتیجہ تھا...... اَور کیا دیوتا کی موت میں خود دیوی کا بھی ہاتھ تھا؟ نفسیات اِس بات کی توثیق کرتی ہے کہ ہر دیوی' بنیادی طور پر ایک عورت ہے اَور عورت' نگلنے والی ماں (Devouring Mother) کی علامت...... وہ گویا دیوتا کو نگل لیتی ہے اَور اِس عمل سے ایک نئی ہستی کو وُجود میں لانے کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ چنانچہ دیوتا کی موت پر دیوی کے سوگ کی وجہ سمجھ میں آتی ہے' مگر قابلِ غور بات یہ بھی ہے کہ جب دیوتا کی موت پر فریجیا کی عورتیں بَین کرتیں تو یہ ایک مصنوعی سا عمل ہوتا۔ وہ دِل سے بَین نہیں کرتی تھیں۔ اِس لیے دیوتا کی موت پر اگر دیوی کے سوگ کا تجزیہ کیا جائے تو یہاں بھی کامرانی کا جذبہ' غم کے احساس پر غالب دِکھائی دے گا۔ اِس بات کی توثیق شیو اَوْ کالی کی کہانی سے بھی ہوتی ہے۔ یہ قصہ یُوں ہے کہ ایک دفعہ دُرگا کو ایک نہایت خوفناک اسُر رکت وِیج کا مقابلہ کرنا پڑا۔ رکت وِیج کے بدن سے گرنے والے خون کے ہر قطرے سے ایک ہزار اَسُر پَیدا ہو جاتے تھے۔ یہ دیکھ کر دُرگا' غصے سے بے حال ہو گئی۔ تب اُس کے اَندر سے کالی برآمد ہُوئی۔ کالی کا رنگ سیاہ تھا اَوْ اُس کے چار ہاتھ تھے...... ایک ہاتھ میں تلوار اَوْ دُوسرے میں ایک بُریدہ سر تھا۔ اُس کے کانوں میں دُو لاشیں آویزوں کی طرح لٹک رہی تھیں اَوْ گلے میں کھوپڑیوں کی مالا اَوْ بدن پر بُریدہ ہاتھوں کا لباس تھا۔ اُس کی سُرخ' خوں آلُوْ زبان' مُنہ سے باہر نکلی ہُوئی تھی۔ یہی کالی جب اسُر پر حملہ آور ہُوئی تو اُس سارے خون کو پی گئی جو اسُر کے بدن سے گرا تھا۔ تمام اسُر فنا ہو گئے۔ تب کالی اپنی وحشت' مسرت اَوْ جنون میں ناچنے لگی۔ یہ ایک بھیانک' خوں آشام رقص تھا جس سے ساری کائنات لرزہ براندام ہو گئی۔ شیو نے اُسے روکنے

کی کوشش کی لیکن کہاں! تب شیو اس کے آگے زمین پر لیٹ گیا اور دایاں بازو اٹھا کر کالی کو روکنے کی کوشش کرنے لگا۔ مگر کالی تو مجسم آگ رقص اور دحشت تھی۔ وہ لپک کر شیو کی چھاتی پر سوار ہو گئی مگر اس نے رقص کا تار ٹوٹنے نہ دیا۔ بقول اُرون گھوش 'یہ وقت کا رقص تھا کیونکہ کالی بجائے خود وقت ہے۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ کالی شیو کو زیر کر کے رقص کرتی ہے...... یہ رقص اس پر فتح کی خوشی کا اُتنا اظہار نہیں جتنا کہ شیو کو زیر کرنے کی مسرت کا! یوں بھی رقص، مسرت کی انتہا کا نام ہے...... اس لیے یہ کہنے میں قطعاً ہرج نہیں کہ کالی کا رقص شیو کی موت پر خوشی کا اظہار ہے۔ تاہم یہ "قدیم" کو ہٹانے کی ایک کاوش بھی ہے۔ چنانچہ نگلنے والی ماں کا اگلا قدم، تلاش اور سرگردانی پر منتج ہوتا ہے حتیٰ کہ وہ "قدیم" سے بلی جُلتی، لیکن اس سے بہتر شے اپنے ساتھ لیے واپس آ جاتی ہے...... یہ گویا زندگی کی تجدید ہے!

....

۵

اسطور سازی کا عمل جغرافیائی حالات سے بھی متاثر ہُوا اور اس نے رُوزمرّہ کی عام زندگی سے بھی اثرات قبول کیے۔ پہلی صورت میں آگ، طوفان یا تاریکی کے ذریعے ہست کا بُوقلموں عالم نیست ہُوا اور پھر ایک نیا رُوپ دھار کر دوبارہ وُجود میں آ گیا۔ دُوسری صورت میں زمین کی گرمی اور نمی سے بیج کا خول پارہ پارہ ہوا اور اُس میں چھپا ہوا پَودا زمین کی جلد کو پھاڑ کر باہر نکل آیا۔ مگر ان دونوں صورتوں میں تجدید سے پہلے شکست و ریخت کا مرحلہ ضرور آیا (تخلیقی عمل کے مزاج کو سمجھنے کے لیے اِسے ملحوظ رکھنا ضروری ہے)۔ اَب دیکھنا چاہیے کہ اِن دونوں صورتوں کے علاوہ آفاقی عناصر اور مظاہر نے اُسطور کے مزاج پر کیا اثرات مرتسم کیے! آفاقی عناصر میں دن اور رات کا تضاد نہایت اہم تھا اور قدیم اِنسان اُس سے ہر روز متاثر ہوتا تھا۔ وہ یُوں کہ اُس کی زندگی میں دِن کی روشنی ایک نعمتِ غیر مترقبہ تھی جبکہ رات خطرات اور مصائب کا مسکن تھی۔ دِن کو سوُرج چمکتا، روشنی تاریکی کو بھگا دیتی اور اِس کے ساتھ ہی شب خون مارنے والے جنگلی جانور غائب ہو جاتے۔ سوُرج...... شکار اور کھیتی باڑی میں بھی مدد دیتا۔ بیج...... سُورج کی مدد کے بغیر اپنی قوتِ نمُو کو بروئے کار نہ لا سکتا۔ اِسی طرح سُورج کی حدت اِنسان کو زمہریر سے محفوظ رکھتی (پیچھے ہٹتی ہوئی چوتھی برفانی یلغار کے اِنسان کی زندگی میں یہ حدت خاص طور پر بہت اہم تھی) اور سُورج ہی کے مشابہ ایک اور عنصر یعنی الاؤ اُسے رات کے وقت جنگلی جانوروں سے بچاتا۔ کچھ عجب نہیں کہ اُس کی نظروں میں دِن اچھائی اور نیکی کی علامت قرار پایا اور رات بُرائی اور گناہ کی...... پھر دِن کا ہیرو چونکہ سورج تھا اور رات کا ہیرو چاند، اِس لیے اُساطیری مزاج کے حامل اِنسان نے سُورج کو خوبیوں کا مخزن اور چاند کو گناہوں کا پِٹارا قرار دے دیا۔ ایک دلچسپ نکتہ اور بھی ہے کہ اُس کی نظروں میں سُورج نہ صرف بیج کے نمُو میں مدد دیتا تھا بلکہ وہ خود بھی ایک "سنہری بیج" تھا۔ چنانچہ اُس نے بیج کی حامل ہستی (سُورج) کو اگر نر کی حیثیت دی اور اُس کے مقابلے میں

بیج کو نگل جانے والی رات اور اس سے متعلقہ کردار (چاند) کو مادہ کہا تو یہ بات بھی سمجھ میں آتی ہے۔ اس ضمن میں سوسن لینگر (Susane K. Langer) نے ایک دلچسپ نکتہ پیش کیا ہے کہ چاند چونکہ ایک حاملہ عورت کی طرح پھیلتا اور پھر سکڑ جاتا ہے' اس لیے قدیم انسان نے اُس میں عورت ہی کا رُوپ دیکھا (Philosophy in a New Key, p.164-165)۔ علاوہ ازیں چاند کی ماہانہ گردش، عورت کی ماہواری کے ایام کے مشابہ تھی' اس لیے بھی چاند اور عورت' ایک دوسرے سے متعلق متصور ہوئے۔ سوسن لینگر لکھتی ہے:

> چاند نسوانیت کی ساری پُراسراریت کا اظہار ہے: نہ صرف اپنے مختلف مدارج کے اعتبار سے بلکہ اس لیے بھی کہ وہ سُورج کے مقابلے میں کم تر ہے۔ بادل سے اُس کا (بظاہر) قرب' یہ احساس دلاتا ہے جیسے بادل اُس کا مہین لباس ہے۔ شاید چاندنی کی پُراسراریت اور چاند کا پیچیدہ زمانی دائرہ اور رُوپوشی (قبائلی معاشرے کی عورت خود کو ٹیبوز کے ایک ایسے نظام کے تابع کر لیتی ہے' جس کا مرد کو علم تک نہیں ہو سکتا) علامتی عناصر کی حیثیت سے کچھ کم اہمیت کے حامل نہیں (Philosophy in a New Key, p.164-165)۔

قدیم انسان کی نظروں میں ہر وہ شے' جو ایک مدوّن اور مرتب حیثیت سے سامنے آتی تھی اور ایک خاص ضابطے اور قانون کے تحت کام کرتی تھی' اچھی تھی۔ وہ اس لیے کہ ضابطہ اور قانون' اُس کی اپنی زندگی کے نظم و نسق میں معاون تھا۔ معاشرے کے پُرسکون دائرے میں زندگی بسر کرنے کا مطلب دُکھوں سے محفوظ رہنا تھا۔ چنانچہ جب بھی سیلاب، طوفان' زلزلہ یا دوسری ارضی و سماوی بلائیں اُس کے معمول کو توڑتیں' وہ سخت پریشان ہو جاتا۔ کچھ عجب نہیں کہ اُس نے اپنے معمول کو مجروح کرنے والی ہر شے کو نہ صرف خوف کی نظروں سے دیکھا بلکہ اُسے اچھائی اور نیکی کا مخالف بھی جانا۔ مثلاً وہ ہر روز دیکھتا کہ سُورج ایک خاص وقت پر پورے طمطراق کے ساتھ طلوع ہوتا اور ایک خاص راستے پر سفر کر کے' شام کو غروب ہو جاتا جبکہ چاند کبھی چھوٹا ہوتا' کبھی بڑا' اور کبھی کبھی رُوپوش بھی ہو جاتا۔ سُورج نکلتا تو ہر شے گویا جاگ اُٹھتی ...... کوئی سایہ' کوئی خوفناک جانور' کوئی پُراسرار اور ڈرانے والی چاپ تک باقی نہ رہتی اور رات کے آتے ہی چاند کی کمزور روشنی میں سایے ہی سایے نظر آتے اور جنگلی جانوروں کی چاپ' اُن سایوں کو کچھ اور بھی پُراسرار اور خوفناک بنا دیتی۔ ظاہر ہے' ایسی صورت میں رات کے ساتھ ڈائنوں' بھوتوں اور پُراسرار رُوحوں کے وجود وابستہ ہوئے اور اُن سے نجات پانے کے لیے ٹونے ٹوٹکے اور جادو کی رسوم بھی وضع ہوئیں۔ چونکہ عورت چاند کے مشابہ تھی' نیز وہ بڑے رازدارانہ انداز میں اپنے وجود کے اندر ایک "نئے وجود" کو اُٹھائے پھرتی اور پھر اُسے جنم دے ڈالتی' اس لیے قدیم انسان نے عورت کو پُراسرار تصور کیا اور پُراسراریت کے ساتھ جس خوف، کرب یا گناہ کا تصور وابستہ تھا' اُسے عورت کی ذات سے وابستہ کر دیا۔ تاہم قدیم انسان نے دن اور

رات، سورج اور چاند، مرد اور عورت کے تضاد کو گرفت میں لے لیا تھا۔ چنانچہ جب اِس تضاد کی اساس پر اُس کی قوتِ متخیلہ کو مہمیز لگی اور اساطیر نے جنم لیا تو اُن میں سورج عام طور سے ایکتا، نظم و ضبط، قوت اور اچھائی کی علامت بنا اور اُس کے مقابلے میں اُبھرنے والا دیوتا بالعموم دیوی پُراسراریت اور خوں خواری کا علامتی مظہر قرار پائی۔ مثلاً یونانی دیو مالا میں اپالو (Apollo) سورج دیوتا تھا جو شفا، موسیقی اور پیش گوئی کا سرپرست تھا: وقت کا انتظام بھی اُسی کے سپرد تھا اور پیدا ہوتے ہی اُس نے تاریکی کے اژدہے، پائی تھون (Python) کو قتل بھی کر دیا تھا (Sabine G. Oswalt - *Collins Concise Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, p.35)...... جب وہ کبھی کبھار سورج کی طرح خود کو بادلوں میں چھپا لیتا تو دُنیا پر بیماریوں کی یلغار ہو جاتی جس کا مطلب یہ ہے کہ ساری رعنائی، مسرت اور صحت اپالو ہی کے دم قدم سے تھی۔ اپالو کی روشنی ہی سے زندگی عبارت تھی۔ وہ جب آسماں پر ہوتا اُس کی چندھیا دینے والی روشنی میں کوئی اور شے نظر ہی نہ آسکتی۔ ہندو دیو مالا میں اپالو کی حیثیت سوریا دیوتا کو حاصل تھی جو ایک سنہری رتھ پر سوار ہو کر کسی شہزادے کی طرح پورب سے برآمد ہوتا اور آسمانی شاہراہ کو پوری شان سے عبور کر کے پچھم میں غروب ہو جاتا۔ مگر اپالو ہو یا کوئی اور سورج دیوتا، اُس کی طاقت نصف النہار پر پہنچنے کے بعد رُو بہ زوال ہو جاتی۔ وجہ یہ کہ اِس مقام کے بعد رات (تاریکی یا گناہ) کی قوت اُسے اپنی طرف کھینچنے لگتی حتیٰ کہ شام سے وہ رات کے جبڑے میں پہنچ جاتا، پھر رات اُسے نگل جاتی اور وہ رات بھر اُس "اژدہے" سے برسرِ پیکار رہ کر بالآخر اگلی صبح دوبارہ طلوع ہو جاتا۔ گویا اپالو وحدت، اچھائی، روشنی اور دیگر تمام عمدہ اوصاف کا حامل دیوتا تھا مگر اُس کے مقدر میں یہ بات مرقوم تھی کہ وہ ہر بار رات کے عفریت یا اژدہے سے برسرِ پیکار ہو کر اپنی تجدید کرے۔ رات کو بالعموم ایک خوں خوار دیوی کے روپ میں پیش کیا جاتا۔ مثلاً ہندو دیو مالا کی کالی دیوی، خوں خواری اور بربریت کی ایک زندہ علامت تھی جس کے ساتھ قتل، غارت گری، توڑ پھوڑ اور رقص کے مظاہر وابستہ تھے۔ کالی دراصل رات کی علامت تھی: اُس کی خوں آلود زبان شفق کے مماثل تھی اور اُس کے ہاتھوں میں بریدہ سر رات کی خوں آشامی کی نشان دہی کرتے تھے۔ اِسی طرح یونانی دیو مالا میں ڈائی اس سس (Dionysis) تھا جو بڑی حد تک اَتیس یا ایڈونس کا چربہ تھا۔ وہ بنیادی طور پر اناج کا دیوتا تھا۔ اناج کا نہایت گہرا تعلق زمین سے ہے۔ زمین مونث متصور ہوتی ہے اس لیے وہ رات ہی کا ایک جزو بن کر اور پیدائش کے عمل سے ملوث ہو کر گناہ اور غلاظت کا منبع قرار پاتی ہے۔ آدمی جب تک سورگ میں رہا اُس کی حیثیت اپالو یا سوریا کی تھی، وہ ایکتا کا مظہر اور قوت کا سرچشمہ تھا لیکن جب وہ زمین پر گرا تو گویا رات (اژدہے یا عورت) کی گرفت میں آیا جس سے اُس کا نجات پانا "نروان" یا سورگ کے مکرر حصول

کے مترادف متصوّر ہونے لگا۔ ڈائی سس اِسی زمین سے وابستہ تھا جو "اَنیک" کی مظہر ہے اور "ایک" کو نگل جاتی ہے۔ فریزر نے یہ لکھتے ہوئے کہ ڈائی سس کو "رُوئیدگی کا دیوتا" کے علاوہ جانوروں کے قالب میں بھی اکثر پیش کیا گیا ہے' اِس بات پر حیرت کا اظہار کرتا ہے کہ یہ دونوں صفات کس طرح یک جا ہو گئیں (The Golden Bough (Abridged), p.513)...... مگر جب یُوں سوچا جائے کہ ڈائی سس تو اُن تمام صفات کا مالک ہے جو سُورج کی دُنیا کے بجائے رات کی دُنیا سے وابستہ ہیں تو اُس کا رُوئیدگی (بحوالہ زمین) اور جانور (بحوالہ رات) سے بیک وقت متعلق ہونا سمجھ میں آجاتا ہے۔ ڈائی سس کو بیل کے طور پر بھی پیش کیا گیا ہے جو زرخیزی کا سمبل ہے۔ پھر اِس دیوتا کے ساتھ قتل و غارت گری کی رُسوم بھی منسلک ہیں جو اناج کی کٹائی (قتل) سے وابستہ ہیں۔ مگر کٹائی کے موقع پر (جھوٹ موٹ کی عزاداری کے بعد) کھُل کھیلنے اور تمام سماجی بندھنوں سے آزاد ہو کر رنگ رَلیاں منانے کا رواج بھی تھا' جو ڈائی سس کی پرستش کا جُزو بنا۔ ہندوستان میں بیساکھی یا ہولی کے تیوہاروں پر جنسی سطح کی بے راہ رَوی آج بھی عام ہے۔ ڈائی سس سے وابستہ تیوہار اُس کے کردار کی اُن زمینی صفات ہی کو اُجاگر کرتے ہیں جو اصلاً رات کی صفات بھی ہیں' اسی لیے یہ دیوتا' بنیادی طور پر اِنسان کے جبلی تموّج کے لیے علامت کا درجہ رکھتا ہے۔

اَب بات یہاں تک پہنچی کہ شمسی دیومالا میں دِن اور رات یا آسمان اور زمین کے فرق کو نیکی اور بدی کے فرق کے طور سے پیش کیا گیا ہے اور اِس میں تخلیقی عمل کا وُہی انداز کارفرما ہے جو دیگر اساطیر میں نظر آتا ہے۔ یہاں بھی سُورج "اُولیس پہاڑی" کی طرح بے ہیئتی کے سمندر سے باہر آتا ہے اور ایک ہیرو کی طرح' مردانگی اور جرأت کا مظاہرہ کرتے ہوئے' ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں اُس کی قوت رُو بہ زوال ہونے لگتی ہے۔ قوت کا رُو بہ زوال ہونا اِس وجہ سے ہے کہ رات (گناہ) کی تاریکی اُس پر غالب آنے لگتی ہے' ایسے میں سُورج دیوتا کیا کرے! وہ مجبور ہے کہ وُہی کچھ کرے جو دیگر اساطیری سلسلوں کے ہیرو کرتے ہیں یعنی وہ بھی اپنی تجدید کے لیے امرت یا آبِ حیات تلاش کرے۔ مگر آبِ حیات کا خزانہ تو رات کی تحویل میں ہے۔ چنانچہ وہ رات کی طرف جھکتا ہے اور جب رات اُسے نگل لیتی ہے' وہ اپنے اُس فاضل وُجود سے دست کش ہونے کی کوشش کرتا ہے جو اَب شکتی سے تہی ہو چکا ہے۔ یُوں سُورج اور رات کی اُس جذبات انگیز جنگ کا آغاز ہوتا ہے جو دراصل مرد اور عورت کے جنسی وصال ہی کی ایک صورت ہے۔ دُوسرے لفظوں میں سُورج (نر)' رات (مادہ) سے ہم کنار ہو کر اپنی تجدید کرتا ہے اور اِس عمل میں اپنے اُوپر سے وہ کینچلی اُتار پھینکتا ہے جو اَب فرسودہ ہو چکی ہے۔ چنانچہ اَسطور کے مطابق سُورج' رات کے پنجوں سے آزاد ہو کر اگلے روز' خوں آلود شفق میں سے باہر آتا ہے تو یہ ماں کے شکم میں سے

باہر آنے ہی کی ایک صورت ہے۔ گویا اب یہ وہ سورج نہیں جو رات کے پاس جانے سے پہلے تھا، یہ اُس سورج کا بیٹا ہے۔ بس یہی فرق ملحوظ رکھنے کے قابل ہے کہ ہر بار جب ایک "اینک" میں ڈوب کر اپنی تجدید کرتا ہے تو باہر آنے پر اپنی پہلی صورت سے مختلف ہوتا ہے...... یہی وہ تخلیقی جست ہے جو تخلیقی عمل کو تخلیقی تکرار کے عمل سے ارفع تر کرتی ہے۔

....

۶

جملہ اساطیر میں دیوتا کو عام طور پر ہیرو کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ انسانی معاشرے کا یہ وہ دور ہے جس میں ابھی انسان خود کو کلیتہً آفاقی قوتوں کے رحم و کرم پر محسوس کرتا تھا اور سوچتا تھا کہ خوشے میں اگر بیج آتا ہے یا روشنی تاریکی کو شکست دیتی ہے یا طوفان اور زلزلے اس کے گھر کو ملیامیٹ کر دیتے ہیں تو یہ سب اُن آفاقی قوتوں ہی کا کام ہے جن کے ہاتھ میں اُس کی تقدیر کی باگ ڈور تھما دی گئی ہے۔ گویا یہ دور انسان کی بے چارگی اور اپنی قوتوں سے ناآشنائی کا دور ہے۔ مگر رفتہ رفتہ جب اُسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود بھی آفاقی عناصر کے عمل میں تبدیلی لانے پر قادر ہے تو اُس کے ہاں خود اعتمادی اور اپنے مساعی کی نتیجہ خیزی کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کی ایک اہم صورت جادو کا وہ عمل ہے جو "لفظ" (منتر) کے ذریعے آفاقی قوتوں کو زیر پا لانے کا داعی ہے۔ چنانچہ جب بیج کو اگانے، دریا میں طوفان لانے یا چاند سورج کو گرہن سے نجات دلانے کے لیے پروہت لوگ جادو کی رسوم ادا کرتے تو اُن کا مقصد فطری مظاہر کو انسانی مساعی کے تابع کرنا ہوتا تھا۔ بے شک جادو پر قدیم انسان کا اعتقاد کسی منفرد سوچ یا منطق کا نتیجہ نہیں تھا، لیکن یہ غیر شعوری سطح پر انسان کے ہاں خود اعتمادی کی ایک ابتدائی صورت ضرور تھی۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ یہی خود اعتمادی اسطور آفرینی کے عمل میں شامل ہوئی تو انسان نے ایسا انسانی ہیرو خلق کر لیا جو دیوتاؤں کے کارنامے انجام دینے پر قادر تھا۔ گویا اس ہیرو کے ذریعے انسان کے باطن نے یہ خیال پیش کرنے کی کوشش کی کہ ہر چند زندگی میں تقدیر کا عمل دخل بہت زیادہ ہے اور دیوتاؤں کی شکتی بھی بے مثال ہے لیکن انسان چاہے تو خود بھی دیوتاؤں کے مدارج پر پہنچ سکتا ہے اور شر کی قوتوں کو زیر پا لا سکتا ہے۔ اتنا پشتم کی کہانی میں یہی خیال ایک اسطور کے طور سے اُبھرا ہے۔ اسی طرح رامائن کی کہانی میں ہیرو (رام چندر) بندروں کی مدد سے راون ایسے راکشس پر غالب آ کر سیتا کو حاصل کرتا ہے۔

اِن کے علاوہ یولیسس (Ulyssis) 'جلجامیش (Gilgamesh) 'ہیاواتھ (Hiawatha) اَور طلسم ہوش رُبا کا امیر حمزہ...... یہ سب ہیرو...... غیر اِنسانی قوتوں ہی سے برسرِپیکار ہو کر اَپنے مقصد میں کامیاب ہوتے ہیں۔ گویا جو تخلیقی عمل' دیوتا کی کہانی میں رُونما ہوا تھا' اُسی کا پرتو اِنسانی ہیرو کی کہانی میں رُونما ہوتا ہے (یہ ہیرو عام طور سے آوارہ لوگ ہیں اَور آوارگی بجائے خود شوق اَور لگن کی ایک علامت ہے۔ ہیرو آوارہ سورج کی طرح ہیں جس کا مطلب یہ ہوا کہ ہیرو کی اُسطور بنیادی طور پر ایک شمسی اُسطور ہے .... Jung - Symbols of Transformation, p.205) یعنی دشمن کے گھر میں پرورش (دشمن کا یہ رُوپ باپ' رشتے دار یا بادشاہ میں سے کسی ایک کا ہو سکتا ہے)۔ پھر مہم جوئی کا ایک طویل دَور...... جس میں وہ بلاؤں اَور راکشسوں سے متصادم ہوتا ہے؛ اَور پھر اِنعام یابی کا مرحلہ...... جب وہ اپنی تجدید کر لیتا ہے (ہیرو عام دُنیا سے ایک غیر اَرضی تحیر کی دُنیا میں چلا جاتا ہے' جہاں وہ بڑی بڑی خوفناک قوتوں پر غالب آتا ہے۔ تب وہ اُس پُراَسرار مہم سے ایسی شکتی حاصل کر کے لوٹتا ہے جو بنی نوعِ اِنساں کے لیے خیر و برکت کا پیغام ہے ...... Campbell - Hero with a Thousand Faces, p.30)۔

دراصل' اَساطیر کا اِنسانی ہیرو' اپالو کی طرح ہے اَور اُس کے مقابلے میں آنے والا' بنیادی طور پر ایک پائی تھون ...... ہیرو' پائی تھون سے برسرِپیکار ہوتا ہے تو نیکی اَور بدی (اَہرمزد اَور اَہرمن) کی اَزلی و اَبدی جنگ ہی کا نمونہ پیش کرتا ہے اَور پھر اِس جنگ کی آگ سے پوتر ہو کر' باہر آ جاتا ہے۔ ویسے حقیقت یہ ہے کہ اُسطور' اِنسان کی داخلی جنگ ہی کا ایک خارجی مظہر ہے...... اصل ڈراما تو اِنسان کی ذات کے اَندر کھیلا جاتا ہے' جہاں ایک طرف اُس کا وُہ تہذیبی رُخ ہے جو شعور' روشنی' اَخلاقی نظم و ضبط اَور رُوحانی طلب سے مرتب ہوا ہے اَور دُوسری طرف اُس کا وُہ جبلی رُخ ہے جو ناتراشیدہ خواہشوں اَور طبعی رُجحانات کی آماج گاہ بھی ہے اَور تہذیبی رُخ کے راستے میں اُبھرنے والا ایک راکشس بھی ...... اِنسانی شخصیت کے اِن دونوں رُخوں کا تصادم' اِنسانی ہیرو کی اُن مہمات میں متشکل ہو کر سامنے آتا ہے جن میں وہ تاریکی کی قوتوں سے لڑتا ہے اَور اُن پر فتح حاصل کر لیتا ہے۔ نفسیات کی زبان میں یہ اِس بات کے مترادف ہے کہ فرد نے اَپنے لاشعور کی براَنگیختہ قوتوں کو نکیل ڈال دی ہے اَور اِس کے نتیجے میں اُسے وہ اِنعام حاصل ہو گیا ہے جسے اَساطیر میں آبِ حیات یا امروسیا اَور یونگ کی نفسیات میں "عرفانِ ذات" (Realization of Self) کا نام ملا ہے' اَور جو مجروح شخصیت کے اَندر سے ایک صحیح و سالم شخصیت کے برآمد ہونے کی ایک صُورت ہے۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ آبِ حیات (موتی' امروسیا)' دراصل راکشس (مچھلی' سمندر) کی تحویل میں ہے (یعنی تخلیقی قوت اِجتماعی لاشعور کے قبضے میں ہے) اَور اِس کی بازیابی کے

لیے راکشس کو مارنا اُتنا ضروری نہیں جتنا کہ اُسے نگل ڈالنا۔ چنانچہ ہیرو آبِ حیات یا امروسیا کسی سے چھینتا نہیں...... یہ چیز اُسے تحفے یا انعام کے طور پر حاصل ہوتی ہے۔ خود اجتماعی لاشعور کے بھی دو رُخ ہیں ...... ایک کالی رُوپ جو جبلی اقدامات کا رُخ ہے اور دوسرا آرکی ٹائپل یا انا پورنا رُخ جو کالی رُوپ کے اندر سے برآمد ہو کر انسان کو ارفع تر مدارج پر فائز کر دیتا ہے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ انسان' آرکی ٹائپ کے درجے تک پہنچ ہی نہیں سکتا جب تک کہ وہ جبلت کے راکشس سے قوت یا امروسیا حاصل نہ کر لے ...... یہ جنگ' وہی گرداب آسا بلونے کی کیفیت ہے جسے ہربرٹ ریڈ (Herbert Reade) نے "سمندر کے کنڈلی صفت تشدد" کا نام دیا تھا اور جس سے ہمیشہ ایک نئی حقیقت طلوع ہوتی ہے۔

انسانی ہیرو کی نجات کا تمام تر دارومدار اس بات پر ہے کہ وہ جبلتوں کے سمندر میں ایک جزیرے کی طرح نمودار ہو یعنی جبلی سطح پر زندگی بسر کرتے ہوئے یک لخت آرکی ٹائپل سطح پر زندگی بسر کرنا شروع کر دے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں اُس کی تخلیقی قوت برانگیخت ہو گی اور وہ ایجاد اور دریافت کے عمل کو جنبش میں لا سکے گا۔ مگر جبلت کے سمندر سے اُس کا نمودار ہونا ہمیشہ ایک تخلیقی جست کے ذریعے ہو گا: پہلے وہ سمندر کی ہولناکی اور تشدد میں ریزہ ریزہ ہو کر سمندر کے پانی کی رقیق بے ہیئتی میں پوری طرح جذب ہو گا اور پھر اُچھل کر اس طور اس میں سے باہر آ جائے گا کہ اب وہ طوفان سے پہلے کی حالت سے قطعاً مختلف رُوپ میں نمودار ہو گا۔ طوفان سے قبل وہ عادت اور تکرار کی کھائیوں میں زندگی بسر کر رہا تھا مگر طوفان کے بعد وہ تخلیقی سطح پر بیدار ہو گا۔ طوفان سے پہلے اُس کی حیثیت اپالو دیوتا کی سی تھی مگر طوفان کے بعد وہ جس نئی شکتی کے ساتھ باہر آئے گا' اس کے پیشِ نظر اُسے اپالو کے بجائے کوئی اور ہی نام ملے گا۔ وجہ یہ کہ اپالو رُوپ تنظیم اور یکتائی کی محض ایک منزل ہے۔ جب یہ رُوپ' رات کے عفریت' پائی تھون پر غالب آ کر دوبارہ جنم لیتا ہے تو اپنی پہلی حیثیت سے اس قدر ارفع ہوتا ہے کہ اُسے کسی اور نام سے پکارنا ہی مستحسن ہے۔ اسی طرح یہ نئی ہستی جب دوبارہ خود کو پائی تھون رُوپ کے رُوبرو پاتی ہے تو دیکھتی ہے کہ خود پائی تھون رُوپ بھی اپنی پہلی حالت سے زیادہ شوخ' زیادہ متشدد ہو چکا ہے۔ گویا یہ جنگ اپالو اور پائی تھون کی وہ جنگ ہے جس میں اپالو' ہر بار ایک نئی سطح پر ظاہر ہوتا ہے۔ وہ کوشش جس سے وہ خود کو ہست کی ایک سطح سے اُوپر اُٹھا کر ایک ارفع تر سطح پر لے آتا ہے' تخلیقی عمل کا عطر ہے۔ ویسے یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ اپالو اور پائی تھون کی یہ جنگ بار بار ہم کناری پر منتج ہوتی ہے (ہندو دیومالا میں بھی دیوتاؤں اور اسروں نے مل جل کر ہی دودھ کے سمندر کو بلویا تھا' کہیں یہ جنگ زرگری تو نہیں تھی)؛ مگر ہر ملاپ

کے بعد فراق کی گھڑی لازمی طور سے نمودار ہوتی ہے یعنی اپالو رُوپ پائی تھون رُوپ سے جُدا ہو جاتا ہے اور اِن دونوں میں اَز سرِ نَو مہابھارت چھڑ جاتی ہے حتیٰ کہ اپالو ایک تخلیقی جست کے ذریعے خود کو کشادہ تر اور اَرفع تر کر لیتا ہے۔ یہ سلسلہ اَزلی و اَبدی ہے مگر ایک بات طے ہے کہ ہر تخلیقی عمل "حقیقت" کے ایک نئے پرت کو سامنے لانے میں کامیاب ہوتا ہے۔

☆☆☆

maablib.org

تاریخ کا تخلیقی عمل

۱

تخلیق کا جو عمل اسطور کے تار و پود میں کارفرما ہے' وہ تاریخ کی مختلف کروٹوں میں بھی نظر آتا ہے۔ قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہوگا کہ تاریخ اگر ایک مقرر اور بنے بنائے لائحہ عمل کے تابع ہے تو کیا یہ تاریخی جبریت کی صورت نہیں؟...... جبر اور قدر کا یہ مسئلہ بہت پرانا ہے' سچ یہ ہے کہ جب سے انسان نے سوچنا شروع کیا ہے' وہ اس بات کو حل کرنے کی کوشش میں ہے کہ ہر لحظہ زماں و مکاں میں جو تغیر نمودار ہو رہا ہے' کیا اس کی ڈور کسی دستِ غیب سے بندھی ہے یعنی کیا یہ مقدر ہو چکا ہے یا قدرو اختیار اس کی جہت کو تبدیل کرنے کا مجاز بھی ہے...... اس ضمن میں آئن سٹائن (Einstein) کا خیال:

> میں خواہش کرتا ہوں کہ اپنا پائپ روشن کروں' اور میں ایسا کر لیتا ہوں مگر میری اس خواہش کے پیچھے کون سی قوت کارفرما ہے!

اس عقیدے کی طرف واضح اشارہ ہے کہ کائنات میں انسان قطعاً مجبور ہے۔ ظاہر ہے' اگر وہ مجبور ہے تو اس کی کہانی بھی' جسے تاریخ کا نام ملا ہے' مجبوری ہی کی داستاں ہوگی۔ مگر خوش قسمتی سے ایسا نہیں ہے کیونکہ ایسا ہوتا تو انسانی تاریخ' ایک دائرے میں گھومتے چلے جاتی اور دائرے کی گہری گلیوں سے کبھی باہر نہ آسکتی۔ لہٰذا وہ تغیر' تنوع اور ارتقا ناپید ہو جاتا جو تاریخ کا ایک امتیازی وصف ہے اور جس کے تحت ہر نیا دن گزرے ہوئے تمام ایام سے مختلف اور ہر نیا واقعہ سابقہ تمام واقعات سے انوکھا ہوتا ہے۔

اس ضمن میں ایرک کاہلر (Eric Kahler) کا یہ خیال بہت وزنی ہے:

> جبر' تقدیر کا دوسرا نام نہیں: ہم ایک خاص نظام کی زد پر آئے ہوئے محض چند (کھلونے) نہیں' خود اس نظام کا

ایک حصہ ہیں اور ہم جب اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہیں تو اس نظام ہی کے علم بردار ثابت ہوتے ہیں۔ ہمارا مقدر اس بات کے تابع ہے کہ ہم کہاں تک حقیقت کو تبدیل کرنے پر قادر ہیں (The Meaning of History, p.209)۔

چنانچہ یہ کہنا غلط نہیں کہ جب تہذیب، کسی وجہ سے رُک کر دائرے میں گھومنے لگتی ہے تو تاریخ کے عمل سے منقطع ہو کر ماضی کی تابع مہمل ہو جاتی ہے (جبر)، مگر جب وہ دائرے سے باہر آ کر ایک نیا مدار پیدا کرتی ہے (قدر) تو ایک ایسے منفرد تخلیقی عمل کا مظاہرہ کرنے لگتی ہے جو اپنے خرکی عناصر سے تاریخ کو جنبش میں لانے کا باعث ثابت ہوتا ہے (حیاتیات نے اسے تقلیب کا نام دیا ہے)۔

....

۲

قدیم قبائلی سوسائٹی میں تاریخ سازی کا کوئی میلان تلاش کرنا عبث ہے۔ وجہ یہ کہ ایسی سوسائٹی دائرے میں گھومتی ہے اور ہر قدم پر "واقعے" کی نفی کر دیتی ہے۔ جب واقعہ یا اُس کی یاد ہی باقی نہ رہے، تاریخ کیونکر وجود میں آ سکتی ہے! وہ تہذیب جو تغیر سے نا آشنا ہو، تاریخ سے بھی نا آشنا رہتی ہے۔ مگر تاریخ، محض واقعات کا ڈھیر نہیں کیونکہ نہ صرف اِن واقعات کا آپس میں منسلک اور مربوط ہونا ضروری ہے بلکہ اِن کے پیچھے ایک ایسے تناظر کا ہونا بھی لازمی ہے جس کی نسبت سے اِن واقعات کی پہچان ہو سکے۔ دوسرے لفظوں میں، جب واقعات ایک دوسرے سے منسلک نظر آنے لگیں یعنی سبب اور نتیجے کے اُصول کے تابع ہو جائیں، نیز وہ کسی خاص خطۂ زمین یا شخصیت کی نسبت سے اُجاگر ہوں، تو وقت کی رفتار کا احساس ہونے لگتا ہے جو تاریخ کا ایک بنیادی وصف ہے۔ گویا وقت کی گزران کا احساس، تاریخی شعور کی اہم ترین شرط ہے۔ قدیم سوسائٹی میں تغیر کا یہ احساس موجود نہیں تھا۔ چنانچہ اُس طویل دور میں تاریخ کا کوئی شعور پیدا نہ ہو سکا۔ اِسی طرح اُن تہذیبوں پر بھی، جن پر فرد کی بہ نسبت سوسائٹی کا تسلط زیادہ مضبوط تھا، تاریخ کا شعور ایک خاص اندازِ نظر ہی کے تابع رہا۔ مثلاً قدیم ہندوستانی سماج، فرد کے مقابلے میں کہیں زیادہ قوی تھا اور اپنے مخصوص دائرے میں گھومتے چلے جانے پر نسبتاً زیادہ مائل تھا۔ بقولِ شپنگلر (Oswald Spengler):

> ہندوستانی ذہن نے تاریخی واقعات کو فراموش کرنے کی کوشش کی جبکہ دوسری طرف مصر میں، جہاں فرد کی انفرادیت زیادہ شوخ تھی، تاریخ کو یاد رکھنے کا میلان توانا ہوا۔ یونانی تہذیب بھی ایک بڑی حد تک ہندوستانی تہذیب ہی کے مماثل تھی کہ وہاں بھی زندگی کے تغیر و تبدل کو غیر حقیقی اور اس کے پس منظر میں روحِ مطلق کو قائم دائم متصوّر کرنے کا رُجحان عام ہوا (The Decline of the West, p.12)۔[۵]

چنانچہ ہندوستانی مفکرین نے وقت کی گزران اور اشیا کی ہیئت میں تبدیلی کے عمل کو اگر مایا یا پرکرتی قرار دے ڈالا اور برہم یعنی اصل حقیقت کو تغیر و تبدّل سے ماورا قرار دیا' نیز وقت کو اَدوار اور یگوں میں تقسیم کر کے اُسے ایک دائرے کی صورت عطا کر دی تو دُوسری طرف یونانی مفکرین نے تغیر کے احساس کو ایک مسئلہ بنا کر پیش کیا کیونکہ اُنھوں نے اِس کا اِدراک کائناتی تغیر نا آشنا تناظر کے حوالے سے کیا تھا...... اُن کے نزدیک حقیقتِ اُولیٰ زماں و مکاں کی تبدیلیوں سے ماورا تھی یعنی عام زندگی کے تغیر کے مقابلے میں ابدیت کی حامل تھی۔ کائنات کی یہ ثنویت' یونانیوں کے لیے ایک چیلنج کی حیثیت اختیار کر گئی۔ چنانچہ انھوں نے فانی اور غیر فانی میں دیو مالائی سطح پر ایک ربط پیدا کر لیا...... یُوں کہ دیوتا اولمپس کی بلندی ہی پر نہ رہے' وہاں سے اُتر کر اِنسانوں کے معاملات میں بھی شرکت کرنے لگے! فلسفے کی سطح پر یونانی ذہن نے اِن دونوں کیفیتوں میں یوں سمجھوتا کرایا کہ تغیر میں ثبات کی ایک صورت تلاش کر لی اور کہا کہ واقعات سدا ایک دائرے کی صورت میں ظہور پذیر ہوتے ہیں یعنی واقعات کی تکرار اَزلی و اَبدی ہے۔ اس ضمن میں ہریکلیتس (Heracitus) کا نام خاص طور پر اہم ہے۔ جس نے نہ صرف یہ کہا کہ تم ایک ہی دریا میں دوبارہ اپنا پاؤں نہیں رکھ سکتے کیونکہ اس دوران میں وہ پانی بہہ چکا ہے جس میں تم نے اپنا پاؤں اُتارا تھا۔ اس نے یہ بھی کہا کہ کائنات تغیر اور تصادم کے تحت سدا بکھرتی اور پھر یک جا ہو جاتی ہے' سدا آگے بڑھتی اور پھر پیچھے کو ہٹ جاتی ہے۔ اُس کے بقول' تبدیلی اور تحرک کو بجائے خود ثبات حاصل ہے' شے ایک ہی "آتشیں وجود" سے برآمد ہوتی' اُسی کی طرف لوٹتی اور پھر دوبارہ برآمد ہو جاتی ہے۔ گویا جدلیات کے اس نظریے کی دُھندلی سی اِبتدا یونانی ذہن ہی میں ہو گئی تھی جو بہت دیر بعد دُنیائے فلسفہ پر مسلط ہُوا۔

افلاطون اور ارسطو' یونانی فکر کے دو بڑے علم بردار متصوّر ہوتے ہیں۔ افلاطون نے اِس بات کا اظہار کیا کہ یہ دُنیا اُس حقیقتِ اُولیٰ کی نقل ہے جو حسیات اور تغیرات سے ماورا ایک عالمِ اَمثال پر مشتمل ہے۔ مُراد یہ کہ جو کچھ ہم دیکھتے ہیں' وہ اصل حقیقت نہیں۔ گویا افلاطون نے عام زندگی کے تغیر اور بے ثباتی کو حقیقتِ اُولیٰ سے اِس طور منسلک کیا کہ مقدم الذکر محض اُس کی پرچھائیں قرار پائی۔ دُوسری طرف ارسطو نے یہ مؤقف اختیار کیا کہ دُنیا کی ہر شے کے بطن میں جو جوہر یا خیال (Idea) موجود ہے اور سارا تغیر اُس خیال کے کھلنے اور تکمیل پانے ہی کا ایک خارجی مظہر ہے۔ یُوں ارسطو نے بھی گوشت پوست کی زندگی اور اُس سے ماورا حقیقتِ اُولیٰ میں ایک ربط تلاش کیا لیکن اس سلسلے میں اُس نے اشیا کو پرچھائیں کہنے کے بجائے اَمثال کی حامل قرار دیا۔ اُس کے نزدیک' عام زندگی کا تحرک اور تغیر "اُوپر" کے عنصر ہی کے باعث تھا۔ چنانچہ اُس نے کائنات کے بارے میں یہ خیال ظاہر کیا کہ اس کی کوئی اِبتدا ہے نہ اِنتہا...... یہ بار بار

وجود میں آتی ہے۔ یہی خیال ہندو فلسفے میں اِس طور ملتا ہے کہ ہر یُگ کی راکھ سے ایک نیا یُگ جنم لیتا ہے!

یونانی فکر کی یہ خاص نہج یونانیوں کے تاریخ کے بارے میں موقف پر بھی اثر انداز ہوئی۔ چنانچہ اُنھوں نے تاریخ کے حرکی عمل کو واقعات کے اُس سفر کے مماثل قرار نہ دیا جو مستقیم روش پر طے ہوتا ہے اور شاذ ہی خود کو دُہراتا ہے۔ اُنھوں نے تغیّر کو سدا دُہرائے جانے والے دائروں کی صورت میں دیکھا۔ عجیب بات یہ ہے کہ بعد میں آنے والے بہت سے تاریخ دانوں نے کسی نہ کسی حد تک یونانی فکر کی اِس خاص جہت ہی سے اثرات قبول کیے۔

یوں بھی دائرے کا تصور اِنسانی فکر کی میراث ہے۔ اُن مذاہب میں بھی جو اِبتدا اور اِنتہا (ازل اور ابد) کے قائل ہیں' زیست بعد از موت کا تصور کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود ہے' چاہے وہ مصریوں کے ہاں موت کے فوراً بعد ایک نئی زندگی کی اِبتدا کی شکل میں ہو چاہے مشرقِ وسطیٰ کے مذاہب میں ایک خاص واقعے (قیامت یا اجتماعی موت) کے بعد اَبدی مسرت یا عذاب کے رُوپ میں! وجہ یہ کہ دائرہ نہ صرف لامحدودیت کی علامت ہے بلکہ زندگی کی عام روش کا عکاس بھی ہے۔

جدید تر تحقیقات نے تو عام زندگی میں دائرے کے عمل دخل کو ایک بڑی حد تک تسلیم بھی کر لیا ہے۔ مثلاً ہنٹنگٹن (Huttington) لکھتا ہے:

> ساری تاریخ' دائروں ہی کی ایک داستاں ہے۔ قدیم زمانے میں پودوں اور جانوروں کے یکے بعد دیگرے کئی اَدوار آئے جن میں وہ پیدا ہوئے' پھلے پھولے اور پھر حرفِ غلط کی طرح مٹ گئے۔ قبل از تاریخ کے دَور میں اِنسان نما حیوانوں کے کئی نمونے سامنے آئے۔ تاریخی دَور میں بھی قومیں اور تہذیبیں پیدا ہو کر پروان چڑھیں اور پھر فنا ہو گئیں۔ سائنس' آرٹ اور ادب کئی بار بلندیوں پر پہنچے اور پھر زوال اور انجماد کی نذر ہو گئے (Mainsprings of Civilization, p.459)۔

ہنٹنگٹن کا بنیادی نظریہ یہ ہے کہ اِنسانی تہذیب' تین طرح کے دائروں سے متاثر ہوتی ہے۔ پہلا دائرہ مزاجاً موسمی نوعیت کا ہے۔ اِنسان' جانور اور پودے پر موسمی حالات و تغیرات جو اثرات مرتسم کرتے ہیں' اُن کے بارے میں اب دو آرا موجود نہیں۔ مگر جب یہ بات دریافت ہو جائے کہ موسمی تغیرات' دائروں کی صورت میں وقوع پذیر ہوتے ہیں (یعنی ایک معین عرصے کے بعد خود کو دُہراتے ہیں) تو پھر اِنسان' جانور اور پودے کا چند مخصوص دائروں کے تابع ہونا سمجھ میں آتا ہے۔ دُوسرا دائرہ' حیوانات کی دُنیا میں خاص طور پر بہت فعّال ہے' یعنی حیوان ایک خاص موسم میں جنسی طور پر بیدار ہوتے ہیں اور افزائشِ نسل کے کاروبار میں منہمک ہو جاتے ہیں...... جانوروں کی اِس کارروائی پر درجۂ حرارت' فضا کی نمی اور Ozone کے اثرات ثبت ہوتے ہیں۔ ایک حد تک اِنسان بھی اِس دائرے سے متاثر ہوتا ہے۔ تیسرا دائرہ صرف

نسان تک محدود ہے۔ یہ قیمتوں کے اُتار چڑھاؤ میں جلوہ گر ہوتا ہے اور اس کا نہایت گہرا تعلق' فضائی برق سے ہے...... فضائی برق کا تعلق نہ صرف سُورج سے ہے بلکہ سارے نظامِ شمسی کے جزر و مد سے بھی ہے۔ گویا ہنٹنگٹن کا نظریہ یہ ہے کہ زندگی اور تہذیب کے دائرے موسمی اور فضائی تغیرات کے باقاعدہ یر و بم کے تابع ہیں۔

عام زندگی کا مشاہدہ بھی دائرے کی تصدیق کرتا ہے۔ موسموں کا نظام' دن اور رات کا تسلسل' بیج اور رخت کی ایک دوسرے کو کروٹ دینے کی روش اور خود انسانی زندگی میں پیدائش' بچپن' جوانی' بڑھاپے ور موت کے مراحل...... یہ سب دائرے کے طریقِ کار ہی کے غماز ہیں۔ اس لیے کچھ عجب نہیں کہ نسان نے جب کائنات کے بارے میں سوچا' اُسے سب سے پہلے دائرے ہی کا عمل دخل نظر آیا۔ اس کا فائدہ بھی ہوا اور نقصان بھی۔ فائدہ یوں کہ دائرے کی کارفرمائی کا ادراک ایک بہت بڑی دریافت ثابت ہوا اور نقصان یوں کہ انسان نے خود کو ایک تنگ سے خول میں سمیٹ کر' یہ نظریہ قائم کر لیا کہ نسانی مساعی بے معنی ہیں کیونکہ ہر شے خود بخود ایک مقررہ وقت پر ظہور پذیر ہو جاتی ہے اور دائرے کی ایک نی بنائی کھائی میں رواں دواں رہتی ہے۔ اس سے تقدیر پرستی کے عقیدے کو فروغ ملا اور انسانی ریاضت کا واحد مقصد نروان کی وہ صورت قرار پایا جو دائرے کے عمل سے نجات پانے کی ایک کاوش تھی۔ یوں ایک طرف تو انسان نے تقدیر کے آگے سرِ تسلیم خم کرتے ہوئے' انسانی مساعی اور انفرادیت کے جملہ مظاہر کو بے کار ور بے معنی سمجھنا شروع کیا اور دوسری طرف اُس نے دائرے کے زندان سے نجات پانے کے لیے نروان کی خواہش کی۔ دائرے کا یہ تصور مذہبِ الارواح کے دور سے ماخوذ تھا لیکن قدیم تہذیبوں (بالخصوص یونان اور ہندوستان کی تہذیبوں) نے اسے فکر کی سطح پر اپنا کر' رفعت اور وسعت سے آشنا کیا۔ مگر پھر جب یک طویل عرصے کے بعد یہ تصور' انجماد کی نذر ہونے لگا تو ایسے مذاہب پیدا ہو گئے جن میں سوسائٹی کی جارہ داری کے مقابلے میں (سوسائٹی کی سب سے بڑی علامت دائرہ ہے) فرد کی اپچ اور تحرک کو زیادہ ہمیت ملی اور یوں سوسائٹی کی اجتماعی سوچ کے دُھندلکے سے فرد کی انفرادیت کا سورج طلوع ہو گیا۔

یونانی ذہن نے وقت اور اس کے تغیرات کو محض ایک پرچھائیں قرار دیا تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ابدیت کے تناظر میں' وقت کی فعّال حیثیت باقی نہ رہی۔ یہ تصور' تاریخ کے بہاؤ اور جہت کے لیے سازگار نہیں تھا۔ وجہ یہ کہ اس میں زمینی وقت (تغیرات) اور آسمانی وقت (ابدیت) کی وہ آویزش عنقا تھی جو عام زندگی میں' فرد اور سوسائٹی کی آویزش کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ زمینی وقت کو آسمانی وقت کا مدِمقابل بنا کر پیش کرنے کا سہرا آگسٹائن (Augustine) کے سر ہے۔ اُس نے ۴۱۰ء میں الارک (Alaric) کے

ہاتھوں سقوطِ رُوم کا منظر دیکھا تھا۔ ظاہر ہے کہ عام زندگی سے وجاہت، عظمت اور پائیداری کے عناصر چھن جائیں تو انسان اُس سے مُنہ موڑ کر آسمانی ماحول کے خواب دیکھنے لگتا ہے۔ یہی آگسٹائن نے کیا جب اُس نے زمین کے مقابلے میں آسمان کو تمام تر اہمیت تفویض کر دی۔ تاہم اُس نے زمین اور آسمان اور ضمنی طور سے زمینی وقت اور آسمانی وقت کی آویزش کا احساس بھی دلایا اور یوں غیر ارادی طور سے تاریخ کے تصور کو مہمیز لگا دی۔ غالباً یہ آویزش الارک اور رُوم کی آویزش کا ایک علامتی رُوپ تھا اور اس کے پس منظر میں وہ سارا کرب موجود تھا جو اُس زمانے کی عیسائیت نے بدبختی کے تھپیڑوں کے باعث محسوس کیا تھا۔ بہرکیف آگسٹائن نے جسم و رُوح میں خطِ فاصل قائم کر کے اُن کی آویزش کو اُجاگر کیا تو اس سے تاریخ کو جانچنے کی ابتدا ہو گئی۔

مگر تاریخ کا شعور پیدا کرنے کے سلسلے میں، آگسٹائن سے بھی اہم تر اقدام بارھویں صدی کے فرانسیسی، موری البیادی (Amaury of Bene) اور اطالوی، جوچم (Joachim) کا تھا۔ آگسٹائن نے تو نجات کے مسئلے کو قطعاً رُوحانی قرار دے ڈالا تھا لیکن مندرجہ بالا مفکرین نے اسے ارض کی خوشبو سے آشنا کیا۔ اُن کا موقف یہ تھا کہ تثلیث، تین ارتقائی مدارج کے اجتماع کا نام ہے اور اِن میں ہر درجہ ایک قائم بالذات حیثیت رکھتا ہے، لہٰذا ادوار یوں مقرر ہونا چاہئیں کہ پہلا آسمانی باپ کا دَور جو ابتدائے آفرینش سے ظہورِ عیسیٰؑ تک ہے؛ دُوسرا بیٹے کا دَور جو حضرت عیسیٰؑ کے زمانے سے بارھویں صدی تک پھیلا ہوا ہے؛ اور تیسرا دَور جو بہت جلد آئے گا اور پھر ابد تک قائم رہے گا۔ اِن مفکرین نے اِس تیسرے دَور کو رُوح القدس کا دَور قرار دیا اور یوں "نجات" حاصل کرنے کے سلسلے میں تاریخی عمل کی نشان دہی کر کے، اِسے دائرے سے باہر نکالنے کا اہم فریضہ ادا کیا۔

فلسفۂ تاریخ کے باب میں آگسٹائن، موری البیادی اور جوچم کے نظریات کی اہمیت تسلیم، مگر اِسے وجود میں لانے کا سہرا اِن مفکرین کے بجائے مشرقِ وسطیٰ کے مسلمان مفکر، ابن خلدون کے سر ہے جس نے چودھویں صدی عیسوی میں تاریخ اور عمرانیات کے بارے میں اپنے اجتہادی خیالات کا اظہار مقدمہ میں کیا ہے:

> اللہ تعالیٰ نے فرمایا: حتّٰی اِذا بلغ اشدّہٗ وبلغ اربعین سنۃ ○ اِس حقیقت کے پیشِ نظر ہم نے کہا کہ ایک پشت یا ایک قرن، چالیس سال کے مساوی ہے اور اِسی امر کو سامنے رکھ کر بنی اسرائیل کا چالیس سال تک میدانِ تیہ میں بھٹکتے پھرنے کا راز بھی حل ہو جاتا ہے۔ ماحصل یہی نکلا کہ ایک پشت و قرن کا زمانہ چالیس برس کا ہے اور ہم نے یہ جو کہا کہ سلطنت کی زندگی زیادہ تر تین قرنوں سے متجاوز نہیں ہوتی، یہ اِس لیے کہ پہلی پشت میں لوگ، بدوی عادات اور وحشت و جفاکشی پر باقی رہتے ہیں، زندگی کی تنگیوں اور سختیوں کو جھیلتے ہیں، مزاج میں درشت و خوں خوار ہوتے ہیں، مجد و بزرگی میں سب آپس میں شریک ہوتے

ہیں۔ ...اس بنا پر عصبیت اُن میں جوں کی توں باقی رہتی ہے۔ بہ خلاف اس کے دوسری پشت کے افراد سلطنت و تعیش کے باعث بدویت سے نکل کر شہریت میں آتے ہیں اور جفاکشی کو چھوڑ کر آرام طلبی اور تن آسانی اختیار کرتے ہیں، مجد اشتراکیت سے ہٹ کر شخصِ واحد میں سمٹ آتے ہیں اور باقی افراد جدّ و جہد کے مادّے کو کھو بیٹھتے ہیں؛ پیش قدمی کی عادت سے محروم ہو کر پسپائی کی ذلّت کے خوگر ہوتے ہیں: لہٰذا عصبیت کا بہت کچھ جوش ٹوٹ جاتا ہے۔ تیسرے قرن میں تو لوگ بدوی جفاکشی کو بالکل بھول جاتے ہیں اور حکومت کے قہر و غضب میں دبے دبے عزت و عصبیت کی لذّت سے نابلد ہو جاتے ہیں اور ناز و نعمت اور عیش و عشرت میں پڑ کر امیرانہ ٹھاٹھ کو معراجِ ترقی پر پہنچاتے ہیں؛ عورتوں اور بچوں کی طرح مدافعت کے وقت سلطنت کے دست نگر ہوتے ہیں۔ اس طرح گویا تین ہی قرن ہیں جن میں سلطنت اپنے زور شور کو چھوڑ کر کمزور اور ضعیف ہو جاتی ہے...... پس سلطنت کی عمر آدمی کی طرح بڑھتی ہے، پہلے سنِ وقوف تک پہنچتی ہے، پھر سنِ رجوع تک...... (مقدمہ از ابنِ خلدون، ص ۱۹۷۔ ۱۹۸، مترجم: مولانا سعد حسن خاں یوسفی)۔

گویا مقدمہ میں ابنِ خلدون نے آج سے تقریباً چھ سو برس قبل ایسے خیالات کا اظہار کیا جو بہت عرصے کے بعد یعنی بیسویں صدی کی ابتدا میں شپنگلر اور ٹائن بی سے منسوب ہوئے۔ مثلاً اس نے تہذیب کے رے میں بدویت سے تعیش تک کے مراحل کی نشان دہی کی جو ٹائن بی کے ہاں تہذیبی عروج و زوال کی داستاں بن کر نمودار ہوئی۔ اسی طرح وہ سلطنت کی عمر کو آدمی کی عمر سے تشبیہ دے کر شپنگلر کا پیش رَو ثابت ہوا۔ لیکن حیرت ہے کہ فلسفۂ تاریخ کے سلسلے میں ٹائن بی اور شپنگلر کا ذکر تو عام ہے لیکن ابنِ خلدون کی عطا کو یکسر نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

....

۳

مغرب میں بارھویں صدی سے جدید دور تک تاریخ کا تصور جن مدارج سے گزرا انھیں زیرِ بحث لانے سے بات غیر ضروری طوالت اختیار کرلے گی' لہٰذا میں اُن سے صرفِ نظر کرتے ہوئے اٹھارھویں اور اُنیسویں صدی کے ذکر سے بات کا آغاز کرتا ہوں۔ اٹھارھویں صدی میں کانٹ نے تو زمین ہموار کی تھی لیکن تاریخی شعور کو بیدار کرنے میں شیلنگ (Shelling)' فشٹے (Fichte) اور ہیگل (Hegel) کے خیالات نے اِجتہادی کارنامہ انجام دیا۔ شیلنگ نے کہا کہ اِرتقا' اشیا کے تضاد' تصادم اور پھر ربط باہم سے عبارت ہے اور فشٹے نے زیادہ واضح الفاظ میں اِس بات کا اِظہار کیا کہ عمل' رد عمل اور اِنضمام (Thesis, Antithesis and Synthesis)' حقیقت کے اِرتقا کی واحد صورت ہے۔ ہیگل نے شیلنگ اور فشٹے کے خیالات کو آگے بڑھا کر' ایسے عظیم فکری نظریے کو جنم دیا جس کی صدائے بازگشت آج بھی سنائی دے رہی ہے۔ اُس نے حقیقت کے اِدراک کے سلسلے میں رشتے (Relation) کو اہمیت دیتے ہوئے' اِس بات کا اِظہار کیا کہ ہر خیال "رشتوں" کے اِجتماع سے مرتب ہوتا ہے اور ہم کسی شے کے بارے میں اُس وقت تک سوچ ہی نہیں سکتے جب تک اُسے کسی اور شے سے منسلک نہ کریں کیونکہ دوسری شے سے اُس کی مماثلت یا تضاد واضح کرنا ضروری ہے۔ ہیگل کے مطابق' تمام رشتوں میں تضاد اور تقابل کا رشتہ نسبتاً زیادہ عالم گیر ہے: ہر خیال یا شے اپنے مدِمقابل کی طرف بڑھتی ہے اور پھر اُس سے متصادم ہو کر ایک پیچیدہ اور ارفع تر حقیقت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ وِل ڈوراں (Wil Durant) نے لکھا ہے:

> اِس جدلیاتی نظریے کی اِبتدا ایمپے ڈکلیس (Empedocles) سے ہوئی تھی اور ارسطو کے نظریات میں بھی اِس کا پرتو ملتا ہے لیکن اِس میں ہرقلیتس (Heracilitus) کا نام بھی کچھ کم اہم نہیں (*The Story of philosophy*, p.260)

علاوہ ازیں اس خیال کو چینی فلسفے کے ین اور یانگ کے تصور میں اور زردشت کے اہرمز اور اہرمن کی ثنویت میں تلاش کرنے کی کوشش بھی ہونا چاہیے۔ تاہم اس نظریے کو جس وضاحت سے ہیگل نے پیش کیا' اس کی مثال تاریخ فلسفہ میں مشکل ہی سے ملے گی۔

ہیگل کا نظریہ' عام زندگی کے معمولی سے مشاہدے سے ماخوذ نظر آتا ہے اور غالباً اس کا کوئی مذہبی' دیومالائی پس منظر بھی ہے۔ مثلاً یہ خیال کہ پہلے آدم اکیلا تھا' پھر اس کی پسلی سے حوا برآمد ہوئی' پھر آدم اور حوا نے ممنوعہ پھل کو چکھا اور اپنی اولاد میں یک جا ہو گئے...... ہیگل کے نظریہ عمل' ردِعمل اور انضمام کا ایک واضح ماخذ نظر آتا ہے۔ نقص اس میں یہ ہے کہ ارتقا کا یہ نظریہ' تخلیقی عمل سے کہیں زیادہ تخلیقی عمل کے عمل کو پیش کرتا ہے۔ ارتقا محض ایک نسل سے دوسری نسل تک اور ایک بیج سے دوسرے بیج تک سفر کرنے کا نام نہیں' جیسا کہ ہیگل کے فلسفے سے مترشح ہے۔ عمل اور ردِعمل کی آویزش سے محض بے ہیئتی کی وہ فضا جنم لیتی ہے جو تخلیقی عمل کے لیے ایک لانچنگ پیڈ (Launching Pad) کا کام دیتی ہے۔ تخلیق محض عمل اور ردِعمل کے اجتماع کا نام نہیں' یہ ایک ایسی نئی حقیقت ہے جو عمل' ردِعمل اور ان کے انضمام کو عبور بھی کرتی ہے۔ چنانچہ تاریخ کے سلسلے میں ہیگل کا نظریہ' اپنی تمام تر صداقت کے باوصف' تاریخ کے تسلسل کو واضح کرتا ہے نہ کہ اس کے تخلیقی عمل کو!

ہیگل کے بعد مارکس کا نام آتا ہے۔ جس کا مادی جدلیات کا تصور' دراصل ہیگل کے جدلیاتی تصور سے ماخوذ ہے' اس فرق کے ساتھ کہ ہیگل نے تو خیال کی تدریجی آزادی کو ملحوظ رکھا تھا جبکہ مارکس نے "خیال" کی جگہ "مادے" کو دے دی۔ بشیر احمد ڈار نے لکھا ہے:

> مارکس کی جدلیات' یہ صورت اختیار کرتی ہے کہ کوئی حقیقت اپنے بطون سے اپنا فریقِ مخالف خلق کرتی ہے اور یہ دونوں حقیقتیں ایک ازلی و ابدی جنگ میں مبتلا رہنے کے بجائے ایک دوسرے میں ضم ہو کر "تیسری حقیقت" بن جاتی ہیں۔ اس تیسری حقیقت کے بطون سے پھر ایک مخالف قوت جنم لیتی ہے اور یہ سلسلہ جاری رہتا ہے تا آنکہ سوسائٹی میں جماعتوں کی تفریق اور تضاد دفعتہً ختم ہو جاتا ہے۔ ہیگل نے تاریخی عمل کے لیے قوموں کی آویزش کو ضروری قرار دیا تھا۔ مارکس نے قومی آویزش کے بجائے' جماعتی آویزش کا تصور پیش کیا۔ مارکس اور ہیگل دونوں تاریخ کو جبریت کا نتیجہ قرار دیتے ہیں اور انسانی فطرت کے اس عالم گیر قانون کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ جب انسان اپنے ماحول سے برگشتہ ہو جاتا ہے تو قدروں کے بلاوے پر آگے بڑھتا ہے: گویا بعض عناصر اُسے پیچھے سے دھکیلتے ہیں تو بعض اُسے سامنے سے اپنی طرف کھینچتے ہیں
>
> ...... (Studies in Philosophy of History and Social Dynamics, p.19.)

ہیگل پر مارکس کو یہ فوقیت ضرور حاصل ہے کہ اس نے عمل' ردِعمل اور انضمام کے ازلی و ابدی نظام

تک رُکنے کے بجائے' یہ اِنکشاف بھی کیا کہ اِس جدلیاتی طریقِ کار سے بالآخر سوسائٹی جماعتی حد بندیوں سے نجات پا لیتی ہے یعنی Classless ہو جاتی ہے' مگر مارکس نے اس سے آگے کوئی قدم نہیں اُٹھایا حالانکہ تخلیقی عمل میں بے جماعت ہونے کا مرحلہ' بے ہیئتی کا وہ مرحلہ ہے جو تخلیق سے ذرا قبل وارد ہوتا ہے اَور جسے اِس کتاب میں متعدد موقعوں پر زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ بہرکیف ہیگل تخلیقی مرکز کے سحر میں کھویا رہا اَور مارکس نے بے جماعت معاشرے کو ماندگی کا وقفہ سمجھنے کے بجائے آخری منزل قرار دے لیا اَور یُوں اِن دونوں کے نظریات' تاریخ کے عمل کو اُجاگر کرنے میں پُوری طرح کامیاب نہ ہو سکے۔

مغرب میں اُنیسویں صدی' یقین اَور اِعتماد کی صدی تھی۔ اِس کی ایک وجہ تو مغربی اَقوام کی وہ کامیابی تھی جو اُنھیں نوآبادیات کے سلسلے میں حاصل ہُوئی اَور جس کے نتیجے میں اُنھیں فراواں دولت نصیب ہوئی۔ دُوسری وجہ یہ تھی کہ مغربی اَقوام نے سائنس کی مدد سے فطرت کو زیرِ پا لانے کا جو اِہتمام کیا' اُس سے اُنھیں اپنی صلاحیتوں پر بڑا اعتماد حاصل ہُوا۔ تیسری وجہ یہ تھی کہ ڈارون (Darwin) اَور سپنسر (Spencer) کے نظریاتِ اِرتقا نے "سبب اَور مسبّب" کے اُصول کو رائج کیا اَور اِس کی روشنی میں کائنات کے معمے کو حل کرنے کی کوشش ہونے لگی۔ اُنیسویں صدی کا مجموعی اعتقاد یہ تھا کہ وہ تھوڑے ہی عرصے میں کائنات کے سربستہ رازوں کو فاش کر کے' اِنسان کی عظمت پر مہرِ تصدیق ثبت کر دے گی۔ مگر بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی یہ سارا اِعتقاد پارہ پارہ ہو گیا۔ یکایک اِنسان کو اَپنے بَونے پن کا احساس شدت سے ہوا۔ مادّے کا وُجود جسے اُنیسویں صدی میں بے حد اَہمیت حاصل تھی اَب شک کی زد پر آ گیا اَور اِنسان جو اَب تک اشرفُ المخلوقات متصوّر ہوتا تھا' اپنے منصب سے محروم ہونے لگا۔ چنانچہ مغرب نے خود کو ہوا میں معلّق محسوس کیا۔ اِس پر فرائیڈ اَور اُس کے معاصرین نے جب عام اِنسانی اعمال اَور عقائد کے پس پُشت' حیوانی اَور جنسی محرکات تلاش کر لیے تو پُرانی اَقدار کی عمارت زمیں بوس ہونے لگی۔ برگساں (Bergson) نے گرتی ہوئی اِس عمارت کو سہارا دینے کی بہت کوشش کی لیکن کہاں؟ وجہ یہ کہ اِسی دوران میں پہلی جنگِ عظیم لڑی گئی اَور شقاوت اَور بربریت کی ایسی مثال سامنے آئی کہ اِنسان کی رہی سہی عظمت کا تصوّر بھی ریزہ ریزہ ہو گیا' اَور اِنسان اَور حیوان میں حدِ فاصل قائم کرنا مشکل نظر آنے لگا...... اِن حالات میں بیسویں صدی کے جو تین اَہم فلسفہ ہائے تاریخ سامنے آئے (یعنی شپنگلر (Spengler)' ٹائن بی (Toynbee) اَور سوروکن (Sorokin) کے فلسفے) وہ اَپنے جملہ اِختلافات کے باوجود مغربی تہذیب کے زوال کے سوال پر متفق نظر آتے ہیں۔ اِن میں شپنگلر کی کتاب کا نام ہی زوالِ مغرب (The Decline of the West) ہے۔ جس طرح ہیگل کا فلسفہ' مرد اَور عورت کی جنسی زندگی کی ایک تمثیل ہے' بالکل اِسی طرح شپنگلر کے فلسفے میں

انسان کی پیدائش، بچپن، جوانی، بڑھاپے اور موت کی کہانی مضمر ہے۔ دوسرے لفظوں میں، شپنگلر نے ہر تہذیب کو دوسری تہذیب سے قطعاً الگ اور آزاد قرار دے کر (اور اُسے ایک "جان دار" کے طور سے متصور کرتے ہوئے) یہ نتیجہ نکالا کہ جس طرح ایک جان دار مختلف مدارج سے گزر کر بالآخر موت کے آغوش میں پہنچ جاتا ہے، اسی طرح ہر تہذیب پیدا ہوتی ہے، بچپن، جوانی اور پیری کے مراحل سے گزرتی ہے اور پھر ہمیشہ کے لیے مر جاتی ہے۔ دراصل شپنگلر کے سامنے مغربی تہذیب کا وہ پیکر تھا جو اپنی تمام تر کامرانیوں اور فتح مندیوں کے بعد اب دم توڑ رہا تھا اور شپنگلر کا خیال یہ تھا کہ اُسے دُنیا کی کوئی طاقت اب بحال نہیں کر سکتی۔ اُس کے ہاں یہ خیال اس قدر توانا ہوا کہ اُس نے جملہ انسانی تہذیبوں کو اسی زاویے سے جانچنے کی کوشش کی۔

شپنگلر کے فلسفۂ تاریخ کا سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ اُس میں تخلیقی عمل کی نفی کر دی گئی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے اُس نے فلسفۂ تاریخ پر حیاتیاتی جبریت (Biological Determinism) کے نظریے کا اطلاق کیا اور وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ تہذیب کا عروج و زوال پہلے ہی سے مقدر ہو چکا ہے اور کوئی انسانی کوشش تہذیب کو تقدیر کے لکھے سے نجات نہیں دِلا سکتی۔ مزاجاً یہ فلسفہ بھی دائرے کے عمل ہی کے تابع تھا، مگر مَیں اِسے زیادہ سے زیادہ "نصف دائرہ" کہوں گا۔ وجہ یہ کہ دائرے کی تکمیل کے لیے یہ تصور ضروری ہوگا کہ ہر تہذیب کی راکھ سے پھر ویسی ہی تہذیب پیدا ہوگی جو ایک جان دار کی طرح دوبارہ اُسی ڈھب سے زندگی گزارے گی۔ مگر شپنگلر نے تو اُس کی موت پر یہ کتبہ آویزاں کر کے بات ہی ختم کر دی کہ اب یہ ہمیشہ کے لیے مر چکی ہے، اور یوں دائرے سے اُس کی مماثلت کو تقویت حاصل نہ ہو سکی۔ تاہم اِس میں کوئی شک نہیں کہ شپنگلر کا یہ نظریہ، دائرے اور خطِ مستقیم کے انضمام کی ایک صورت ضرور تھی مگر محض اِس حد تک کہ اِس کے مطابق ہر تہذیب ایک بندھے ٹکے نظام کے تابع ہے اور اس کی ایک باقاعدہ اِبتدا اور اِنتہا بھی ہے۔

ہر چند کہ ٹائن بی شپنگلر کے نظریات سے ایک بڑی حد تک متاثر ہوا، تاہم اُس نے شپنگلر کے بعض نتائج سے پوری شدت کے ساتھ اِختلاف بھی کیا۔ مثلاً اُس کے لیے شپنگلر کا یہ نظریہ قابلِ قبول نہیں تھا کہ ہر تہذیب کسی جان دار کی طرح ایک بنے بنائے سانچے میں ڈھل کر ایک مقررہ عمل سے گزرتی ہے یعنی اپنے عروج پر پہنچ کر زوال پذیر ہوتی اور پھر یقینی طور پر فنا ہو جاتی ہے۔ ٹائن بی کا نظریہ یہ ہے کہ ہر چند ایسا ہوتا آیا ہے لیکن انسان چاہے تو اپنے مساعی کو بروئے کار لا کر تہذیب کو زوال اور موت سے بچا سکتا ہے۔ ٹائن بی کے یہ "مساعی" خالص مذہبی اور رُوحانی نوعیت کے ہیں اور اُس نے انھیں عیسائیت سے منسلک کر کے ایک خاص رنگ بھی تفویض کیا ہے مگر صاف محسوس ہوتا ہے کہ اِس ضمن میں اُس کے خیالات

آگسٹائن سے مستعار ہیں (Pieter Geyl - *Debates with Historians*, p.118)۔ چنانچہ اُس نے اپنی کتاب کے اُس ایڈیشن میں جو ۱۹۳۹ء میں شائع ہُوا آگسٹائن کا ذکر نہایت عقیدت سے کیا ہے۔ غالباً اِس کی ایک نفسیاتی وجہ بھی تھی...... وہ یہ کہ جس طرح آگسٹائن کا رُوم الارک کی یلغار کا نشانہ بنا تھا بالکل اسی طرح ٹائن بی کا اِنگلستان ہٹلر کے تشدد کی زد پر آیا تھا۔ چنانچہ اِن دونوں کے ردِّعمل میں مماثلت کا اِمکان سمجھ میں آتا ہے۔ ٹائن بی تشدد سے متنفر اور محبت اور ملائمت کا دِلدادہ ہے۔ اُس کے نزدیک رُوح، چند خلاق شخصیتیں ایک چھوٹا گروہ...... یہی تخلیقی قوت کا سرچشمہ ہے۔ اُس کے نظریے کا لُبِ لباب یہ ہے کہ تہذیب اُس وقت رفعت آشنا ہوتی ہے جب رُوح...... دُنیا، جسم اور ابلیس سے نجات پا کر ایک آسمانی بادشاہت (Kingdom of Heaven) میں تبدیل ہو جائے۔ اِسی نظریے کے تحت اُس نے اِس خیال کا برملا اِظہار کیا کہ ہر چند مغرب زوال آمادہ ہے لیکن مغرب کا آدمی عیسائیت کی رُوح سے ہم آہنگ ہو جائے تو وہ اِس زوال کو بہ آسانی روک سکتا ہے۔ اِس ہم آہنگی کے حصول کے لیے ٹائن بی تشدد کی تبلیغ نہیں کرتا، وہ عیسیٰ کی طرح دُکھوں کو برداشت کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ جہاں اُس نے یہ تسلیم کیا ہے کہ تہذیب ہمیشہ خود کو دُہراتی ہے، وہاں اُس نے اِس بات کا اِظہار بھی کیا ہے کہ مذہب ایک ایسے رتھ کی طرح ہے جو سدا خطِ مستقیم پر سفر کرتا ہے۔ مُراد یہ کہ اِنسان محض تہذیب کے رحم و کرم پر رہے تو دائرے کے زندان سے اُس کا باہر آنا ممکن نہیں، اگر اُس نے مذہب کی رُوح سے آشنائی حاصل کر لی تو اُس کی انفرادیت محفوظ ہو جائے گی اور وہ ایک مختار ہستی کی طرح اپنا راستہ خود بنا سکے گا (واضح رہے کہ مذہب سے اُس کی مُراد عیسائیت ہے)۔ ایرک کاہلر (Eric Kahler) کا یہ خیال غلط نہیں کہ ٹائن بی کا یہ نظریہ زیادہ سے زیادہ ایک عقیدے کا اِظہار ہے (*The Meaning of History*, p.214)۔ تاہم ٹائن بی نے تہذیبوں کے عروج و زوال کے بارے میں جن خیالات کا اِظہار کیا ہے، وہ یقیناً قابلِ قدر ہیں۔

ٹائن بی نے ریاست کے بجائے تہذیب کو تاریخ کی اِکائی قرار دیتے ہوئے اکیس[۲۱] تہذیبوں کا ذکر کیا ہے، اُن کے ربطِ باہم کی نشان دہی کی ہے اور اِس بات کا اعلان کیا ہے کہ لاطینی مسیحی تہذیب کے سوا (جو مغربی تہذیب کا دُوسرا نام ہے) باقی سب تہذیبیں فنا ہو چکی ہیں۔ تہذیب کی اِبتدا کے بارے میں اُس کا موقف ہے کہ یہ Challenge اور Response کے نتیجے میں وُجود میں آتی ہے یعنی جب کوئی اِنسانی گروہ زمینی یا آسمانی بلاؤں، داخلی یا خارجی تھپیڑوں، دباؤ یا تشدد کی زد پر آتا ہے اور اُن کا مقابلہ کرنے کے لیے سینہ سپر ہو جاتا ہے تو تہذیب کے نقوش اُبھرنے لگتے ہیں۔ اِس کے بعد اُس نے تہذیب کے پھلنے پھولنے کا ذکر کیا ہے اور کہا ہے کہ تہذیب، پہلے خارج کو اپنے تصرف میں لاتی ہے اور پھر باطن کو تسخیر کرنے لگتی ہے۔ ایک

پھلتی پھولتی تہذیب کا یہ اقدام تخلیقی عمل کے اُس مرحلے کے مماثل ہے جب ایک اِنیک میں ڈھل کر تہہ دار، متنوع اور پہلودار ہو جاتا ہے۔ عجیب بات ہے کہ وہی عمل جسے مغرب نے قابلِ مذمت سمجھا، مشرق نے اُسے رُوح کی بالیدگی کا ارفع ترین مظہر قرار دیا۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ مغرب میں بحیثیت مجموعی فرد کی انفرادیت واضح ہوئی اور فرد نے سوسائٹی کی زنجیروں کو تج کر آگے بڑھنے اور مشکلات سے نبرد آزما ہونے کا خواب دیکھا جبکہ مشرق نے مشکلات سے کنارہ کش ہو کر معاشرے کے "کُل" میں ضم ہونے ہی کو نروان کی صورت قرار دیا۔ مگر ذکر ٹائن بی کا تھا جس نے تہذیب کے پھیلاؤ میں باطن کی تسخیر کا پہلو شامل کر کے خطِ مستقیم پر چلنے کے عمل کو سراہا۔ اپنی کتاب مطالعۂ تاریخ میں اُس نے تہذیب کے پھلنے پھولنے کے بیان کے بعد اُس کی شکست و ریخت کا ذکر کیا ہے۔ مگر اِس سلسلے میں اُس نے شکست و ریخت کو تہذیب کا ایک "قدرتی موڑ" قرار نہ دیتے ہوئے کہا ہے کہ یہ انسان کی اپنی کوتاہیوں کے باعث وجود میں آتا ہے۔ اِس نکتے پر بھی ٹائن بی کا موقف، شپنگلر سے مختلف ہے۔

شکست و ریخت کے بعد زوال شروع ہوتا ہے...... فعال اذہان کا حامل ایک مختصر سا گروہ عنانِ حکومت اپنے ہاتھوں میں تھام لیتا ہے اور تہذیب پر انجماد طاری ہونے لگتا ہے...... اِس انجماد کو توڑنے کی متعدد کوششیں ہوتی ہیں لیکن کوئی کوشش بھی مشکور نہیں ہوتی۔ تب ایسے افراد پیدا ہو جاتے ہیں جو مجدد بن کر تہذیب کو بچانے کی سعی کرتے ہیں۔ ٹائن بی نے اِس سلسلے میں چار ایسے طریقوں کا ذکر کیا ہے جن میں سے کسی ایک کو آزمایا جاتا ہے...... پہلا طریق، قوت یا تلوار سے تہذیب کو بچانے کا عمل ہے؛ دوسرا ماضی یا مستقبل کی طرف عوام کو متوجہ کرنے کا عمل (یعنی یا تو عوام کو "پدرم سلطان بود" کی افیون پلائی جاتی ہے یا اُنھیں ہٹلر کی طرح Third Reich کا خواب دکھایا جاتا ہے)؛ تیسرا، حکمران کی حمد و ثنا کا طریق ہے؛ اور چوتھا مذہب کی طرف رُجحان...... مگر ٹائن بی بہرحال تہذیب کے سلسلے میں قیامت کا قائل ضرور ہے!

پیٹر گیل (Pieter Geyl) نے ٹائن بی اور شپنگلر کے موقف میں فرق قائم کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ٹائن بی انگریزی تہذیب اور روایت کی پیداوار ہونے کے باعث شپنگلر سے مختلف ہے جو گویا جرمن ذہن میں جمع ہوتے ہوئے تند و تیز لاوے کے اخراج کے لیے ایک دہانہ ثابت ہوا۔ شپنگلر...... تشدد اور قوت کا والہ و شیدا ہے جبکہ ٹائن بی...... ملائمت اور محبت کا علم بردار! شپنگلر بے دین ہے جبکہ ٹائن بی عیسائی...... مگر اِن دونوں کے ہاں یہ موقف بہرحال مشترک ہے کہ انسانی تاریخ کا ایک بڑا حصہ کسی تہذیب کی مختصر سی زندگی میں خود کو دُہرا دیتا ہے اور یہ تاریخ کے قانون کے تابع ہے۔ علاوہ ازیں یہ دونوں تہذیب کے "روزِ حشر" کے بھی قائل ہیں، اِس فرق کے ساتھ کہ شپنگلر تو اِس قیامت کا سامنا کرنے کا قائل ہے جبکہ ٹائن بی اِس سے براہِ عیسائیت نجات حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے (Debates with Hisorians, p.172)۔

شپنگلر سے ٹائن بی ہی نہیں، سوروکن بھی متاثر ہوا جس نے تہذیبوں کی دو اقسام کا ذکر کیا ہے……
ایک وہ جو حقیقت اولیٰ کو غیر مادی متصور کرتی ہے اور جس کے جملہ عزائم بنیادی طور سے روحانی ہوتے ہیں؛ اور دوسری وہ جو اسے تغیر آشنا اور ارتقا پذیر قرار دیتی ہے اور جس کے عزائم مادی ہوتے ہیں……
اول الذکر Being کی علم بردار ہے اور مؤخر الذکر Becoming کی۔ سوروکن کا موقف یہ ہے کہ یہ دونوں بچپن اور جوانی سے بڑھاپے تک کے جملہ مراحل بڑی باقاعدگی سے طے کرتی ہیں۔

مگر سوروکن کے نزدیک تہذیبوں کی یہ بنیادی تقسیم محض اصولی حیثیت رکھتی ہے، ورنہ تاریخ میں مختلف ثقافتوں کے امتزاج سے تہذیبوں کے ہزار ہا پیکر پیدا ہوئے ہیں۔ سوروکن تہذیب کے محض ایک دائرے سے گزرنے کا بھی قائل نہیں اور اس کا یہ خیال ہے کہ ایسی بہت سی تہذیبیں ہیں جو اپنی طویل عمر میں ایک سے زیادہ دائروں سے گزر چکی ہیں۔ مثلاً مصری تہذیب نے کم از کم چار جزر و مد دیکھے اور چین اور ہندوستان کی تہذیبوں نے کم از کم دو! تاہم شپنگلر کی طرح سوروکن بھی اس بات کا مؤید ضرور ہے کہ تاریخ، دائرے میں گھومتی ہے۔ مزید برآں شپنگلر اور ٹائن بی کی طرح سوروکن نے بھی اس بات کا اظہار کیا ہے کہ مغربی تہذیب دم توڑ رہی ہے۔ لہٰذا ان تینوں تاریخ دانوں کو حکمائے حشر (Philosophers of Doom) کا لقب ملا ہے۔

…………

۴

فلسفۂ تاریخ کے میدان میں بیسویں صدی نے شپنگلر' ٹائن بی اور سوروکن کے علاوہ اور بھی بہت سے مفکرین پیدا کیے' جیسے پیٹر (Peter)' چارلس لالو (Charles Lalo)' کروبر (Kroeber)' میکس ویبر (Max Weber) اور رکرٹ (Rickert) وغیرہ...... اِن سب نے تاریخ کے بارے میں اپنا اپنا نظریہ ترتیب دیا' مگر میں اِس سلسلے میں صرف دو اور مفکرین' ہنٹنگٹن اور ایم ایم شریف کا ذکر کروں گا۔ ہنٹنگٹن نے تہذیب کے اِرتقا کو ایک تمثیل کی مدد سے بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

> تہذیب' ایک کشادہ موج کی طرح آگے بڑھ رہی ہے' دور کہیں سمندر میں طوفان آیا ہے' جس کے نتیجے میں اِس موج پر اِتنی بڑی بڑی سلوٹیں نمودار ہو گئی ہیں کہ اصل موج ہی نظروں سے اوجھل ہو گئی ہے...... یہ سلوٹیں قوموں کے عروج و زوال کے مماثل ہیں۔ ہوا کے باعث موج کی سطح پر کچھ چھوٹی چھوٹی لیکن تند و تیز لہریں بھی پیدا ہو گئی ہیں' یوں کہ دیکھنے والوں کی نظروں سے بڑی بڑی سلوٹیں بھی اوجھل ہو گئی ہیں...... یہ چھوٹی لہریں تاریخی واقعات' جنگوں' بڑی شخصیات کے کارہائے نمایاں اور معاشی بحرانوں کی صورت میں خود کو پیش کر رہی ہیں...... پھر اِن چھوٹی لہروں پر ننھے منے حباب پیدا ہو گئے ہیں جو چھوٹے چھوٹے واقعات کی نشان دہی کرتے ہیں...... مثلاً کانگریس کا کوئی مباحثہ' کوئی اِقتصادی سمجھوتا' ایک نئی مشین یا کوئی رُوح پرور کتاب وغیرہ۔ مگر اِن تمام حبابوں' لہروں اور سلوٹوں کے نیچے کشادہ موج' ایک مقررہ رفتار سے ایک خاص جہت میں رواں دواں ہے۔ کوئی بھی تہذیب اپنے جغرافیائی ماحول سے بے نیاز ہو کر زیادہ دور تک نہیں جا سکتی مگر جو تہذیب اپنے ثقافتی ورثے کی مدد سے فطرت کی پیدا کردہ رکاوٹوں کو عبور کر جاتی ہے' وہ اُسی نسبت سے اپنی رفتار کو تیز تر کرنے میں کامیاب بھی ہوتی ہے (Mainsprings of Civilization, p.25-27)۔

گویا ہنٹنگٹن کے نزدیک تاریخ کا بہاؤ بیک وقت جبر اور قدر کے تابع ہے۔

دوسرا مفکر' ایم ایم شریف' تاریخ کے جدلیاتی تصور کا قائل ہے مگر وہ اِس بات پر ہیگل اور مارکس دونوں سے اِختلاف کرتا ہے کہ عمل (Thesis) اور ردِ عمل (Anti-Thesis)' سدا ایک دوسرے سے برسرِ پیکار

رہتے ہیں۔ شریف کا قول ہے کہ عمل اور ردِعمل ہر دو فعلیت کا مظاہرہ تو کرتے ہیں مگر ایک دوسرے کے خلاف نہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہیگل نے قوموں کے تصادم میں اور مارکس نے جماعتوں کے تصادم میں تاریخ کے سفر کو متشکل پایا جبکہ شریف نے تصادم کے بجائے محبت اور مفاہمت کو اہمیت دی۔ بے شک شریف کا یہ نظریہ ہیگل کے فلسفے کی بنیاد ہی پر قائم ہے تاہم شریف نے دو ایسے خاص نکتے بھی پیش کیے ہیں جو قابلِ غور ہیں۔ ایک تو یہ کہ حقیقت اور آئیڈیل ایک دوسرے سے متصادم نہیں ایک دوسرے کی طرف مائل ہیں۔ مگر جب جدید نفسیات کے اِس موقف کو ملحوظ رکھ کر سوچا جائے کہ محبت اور نفرت ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں تو پھر ہیگل اور مارکس کے نظریہ تصادم اور شریف کے نظریہ مفاہمت میں کوئی بڑا فرق باقی نہیں رہتا۔ علاوہ ازیں بیسویں صدی میں فلسفہ تاریخ کے (شپنگلر اور ٹائن بی کے) جو دو اہم نظریے پیش ہوئے اُن میں شپنگلر نے جنگ اور تصادم کا اور ٹائن بی نے محبت اور مفاہمت کا پرچار کیا۔ لہٰذا جب شریف تصادم کے بجائے مفاہمت یا محبت کا لفظ استعمال کرتا ہے تو بنیادی طور سے ٹائن بی ہی کا تتبع کرتا ہے۔ شریف کے نظریے کا دوسرا قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ معاشرہ آئیڈیل کے حصول کے لیے رکاوٹوں کے خلاف صف آرا ہوتا ہے۔ مگر یہ نکتہ بھی ٹائن بی کے Challenge اور Response ہی سے ماخوذ ہے اور اس ضمن میں بھی شریف کوئی نیا خیال پیش نہیں کر سکا۔

مندرجہ بالا نظریوں میں شپنگلر کا نظریہ تخلیقی عمل کے اعتبار سے ایک بڑی حد تک بانجھ ہے۔ اُس نے تہذیب کو ایک جان دار کی طرح پیدائش، بچپن، جوانی اور موت کے مراحل سے گزرتے ہوئے تو دیکھا لیکن جان دار کے اِس وصف کو نظرانداز کر دیا کہ وہ ایک نئی نسل کو کروٹ بھی دیتا ہے۔ تاہم واقعہ یہ ہے کہ شپنگلر اگر اپنے نظریے کو پھیلا کر افزائشِ نسل (Reproduction) کے عمل پر محیط بھی کر لیتا تو بھی تاریخ کے تخلیقی عمل کے بجائے وہ صرف تخلیقِ مکرر ہی کی جہت کو اُجاگر کرتا۔ ٹائن بی نے شپنگلر کی بہ نسبت زیادہ کشادہ نظری کا مظاہرہ کیا۔ اُس نے نہ صرف تہذیبوں میں والدین اور بچے کا رشتہ دیکھا بلکہ تہذیب کے عروج و زوال کے مدارج پیش کرتے ہوئے اُس کے تخلیقی تموج کی بھی نشان دہی کی۔ بالخصوص ٹائن بی کا یہ خیال کہ تہذیب کی کوکھ سے خلاق شخصیتیں جنم لیتی ہیں جو اُسے آگے بڑھاتی ہیں یا تہذیب اپنے خارجی ماحول کو تسخیر کرنے کے بعد باطن کی تسخیر کرتی ہے، تخلیقی عمل ہی کی ایک جھلک پیش کرتا ہے۔ تاہم جہاں تک تہذیبوں کے باہمی رشتے کا سوال ہے اُس میں ٹائن بی نے بھی تخلیقی عمل کے بجائے تخلیقِ مکرر کے عمل ہی کی نشان دہی کی ہے۔ مثلاً اُس کا موقف کہ ایک تہذیب دوسری تہذیب کی کوکھ سے جنم لیتی ہے والدین اور بچے کے رشتے ہی کا عکاس ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ وہ تہذیبوں کے باب میں افزائشِ نسل

کے عمل کا قائل ہے۔

فلسفۂ تاریخ کے ضمن میں سب سے زرخیز نظریہ ہیگل کا ہے۔ چنانچہ مارکس تک کا نظریہ ہیگل ہی سے ماخوذ ہے۔ ہر چند ہیگل سے قبل جدلیات کے نظریے کے سلسلے میں شیلنگ، فشٹے، ارسطو، ایمپے ڈکلیس اور ہریکلیتس کے نام لیے جاتے ہیں اور جدلیاتی اُصول کی پرچھائیں، قدیم ہندو فلسفے نیز چینی فلسفے کے ین اور یانگ اور زردشتی فلسفے کے اہرمزد اور اہرمن میں مشاہدہ کی جا سکتی ہے مگر یہ سب نظریات، جدلیات کے اُصول کی محض توثیق کرتے ہیں، اِن سے ہیگل کی عطا کا بطلان لازم نہیں آتا۔ ہر نیا نظریہ، قاشوں اور ٹکڑوں میں بٹا منتشر حالت میں موجود ہوتا ہے حتیٰ کہ کوئی خلّاق شخصیت اِن قاشوں کو مربوط کر کے ایک نئی سطح پر لے آتی ہے۔ یہی ہیگل نے کیا، جب اُس نے کائنات کے طریقِ کار کو عمل (اثبات) ردِّ عمل (نفی) اور اِنضمام (اِتحاد) کے اَزلی و اَبدی نظام کی صورت میں دیکھا؛ مگر ساتھ ہی یہ بھی امرِ واقعہ ہے کہ ہیگل کا جدلیاتی اُصول، اپنی صداقت کے باوصف تخلیقی عمل سے کہیں زیادہ تخلیقِ مکرّر کا داعی تھا۔ وجہ یہ کہ اِس اُصول نے مرد، عورت اور بچے کی تمثیل کو پیش کیا تھا نہ کہ حیاتیاتی سطح کی تقلیب کو! خالص تخلیقی عمل تو تقلیب کی صورت ہے اور تقلیب اُس وقت وجود میں آتی ہے جب عمل اور ردِّ عمل ایک پُراسراری گرداب آسا آویزش میں مبتلا ہو کر اپنی اپنی حیثیت سے دست کش ہو جاتے اور ایک قطعاً بے ہیئت کیفیت میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ تب اِس "ناموجود" میں سے کوئی نئی شے خلق ہو جاتی ہے۔ دیومالا میں اِس کی بہترین مثال امرت منتھن کی وہ کہانی ہے جس میں دیوتاؤں (Thesis) اور اسروں (Anti-Thesis) نے مل جل کر دودھ کے سمندر کو بلویا...... یوں کہ دیوتاؤں کے نیک اَوصاف اور اسروں کی بُرائیاں، اپنی اپنی حیثیت کو گنوا کر ایک عظیم بے ہیئتی میں ڈھل گئیں اور تب اُس بے ہیئتی میں سے ایک نادر شے یعنی اُمرت برآمد ہو گیا۔

تخلیق کے اِس اُصول کو تاریخ پر منطبق کیا جائے تو عمل اور ردِّ عمل کی حیثیت تو برقرار رہتی ہے مگر اِنضمام کی نوعیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ فلسفۂ تاریخ کے علم برداروں نے عام طور سے اِس موقف کا اِظہار کیا ہے کہ اِنضمام...... عمل اور ردِّ عمل کی ہم کناری یا اِتحاد سے عبارت ہے اور ایک "ثمر" کا درجہ رکھتا ہے...... حالانکہ یہ ثمر نہیں، محض ایک کیفیت (Function) ہے، بالکل جیسے باپ بیٹا اور روح القدس، بجائے خود کوئی منزل نہیں، محض لق و دق صحرا میں کسی اکیلے پیڑ کا وہ سایہ ہے، جس میں روشنی اور تاریکی، مرد اور عورت، لحظہ بھر کے لیے ستاتے ہیں (تنقید اور احتساب از مصنف، ص ۱)۔ پھر اِس کیفیت کے بھی دو حصے ہیں: ایک تنظیم اور مفاہمت کا حصہ، دوسرا زوال اور اِنتشار کا مرحلہ۔ عام طور پر فلسفۂ تاریخ کے علم برداروں نے تنظیم اور مفاہمت کے دَور کو اِنضمام کا ثمر قرار دیا اور زوال اور اِنتشار کو تہذیب کی موت کا نشان سمجھا

حالانکہ یہ دونوں ایک ہی تصویر کے دو رُخ ہیں۔ جب عمل اور ردِ عمل ایک گرداب آسا آویزش میں مبتلا ہوتے ہیں' اُن کی پہلی جھلک یکتائی' مفاہمت اور تنظیم کا اور دوسری اِنتشار اور زوال کا منظر دکھاتی ہے۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے درخت کی چھال جب پختہ ہوتی ہے تو اوّلیں لمس میں ملائمت اور نرمی کا احساس دلاتی ہے لیکن دوسرے ہی لمحے اُس پر جا بجا لکیریں نظر آنے لگتی ہیں جو اس کے تڑخنے اور نئی چھال کے لیے جگہ خالی کر دینے کی علامت ہیں...... امرت منتھن کی تمثیل میں یہ بات کچھ یوں سامنے آتی ہے کہ پہلے دودھ' بالائی اور "جاگ" یک جا ہوئے جو مفاہمت کی ایک صورت تھی اور پھر "پھٹ" گئے جو اِنتشار کی علامت تھی' اور اِس کے بعد وہ ایک ایسی بے ہیئت کیفیت میں ڈھل گئے جس کا کوئی نام نہیں۔ میرے نزدیک "انضمام" کی کیفیت' اپنے مختلف مدارج سے گزر کر' آخر آخر' بے ہیئت ہو جاتی ہے اور یہی اُس کا اصل مزاج ہے...... اِس لیے اِس کیفیت کو ایک "تیسری حقیقت" کے طور سے پیش کر کے' اِس کے پہلے دور پر فخر اور دوسرے پر نوحہ کرنا' تاریخ کو صرف ایک محدود زاویے سے دیکھنے کے مترادف ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ تہذیبوں کا آپس میں رشتہ' والدین اور بچے کا رشتہ نہیں: ہر تہذیب ایک نقشِ پا ہے جو دوسری تہذیب کے نقشِ پا سے منسلک ہے۔ گویا زندگی کی شاہراہ میں مختلف تہذیبیں محض نقوشِ پا کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ دو نقوشِ پا میں ایک ایسا خلا ہوتا ہے جسے بظاہر پُر کرنا مشکل ہے...... حد یہ کہ اِن نشانات کو دیکھ کر یہ نتیجہ بھی مرتب ہو سکتا ہے کہ یہ ایک دوسرے سے غیر متعلق ہیں حالانکہ ہر نقشِ پا نے تخلیقی جست کے لیے Launching Pad کا فریضہ ادا کیا ہے۔ نقوشِ پا کی جہت کو ملحوظ رکھیں تو تہذیب کا اِرتقا' جبریت کے تابع متصوّر ہوگا مگر جب یہ بات ملحوظ رہے کہ ہر نقشِ پا سے اُبھرنے والا قدم' تقلیب کی ایک صورت ہے تو پھر دل' دماغ پر تخلیقی عمل کی اِنفرادیت اور اِختیار کا ایک گہرا احساس مرتسم ہوگا۔ چنانچہ ایک قدم کے دونوں نشانات کا درمیانی فاصلہ متعین اور مقرر نہیں' یہ قدم کی توانائی یا کمزوری کی نسبت ہی سے مرتب ہوتا ہے۔ واضح رہے' جب میں دو نقوشِ پا کے درمیانی فاصلے کا ذکر کرتا ہوں تو اُس سے میری مراد محض اُس کی اُفقی جہت (Horizontal) نہیں' عمودی (Vertical) بھی ہے!

....

maablib.org

۵

تہذیب کے ارتقا میں تقلیب کی کارفرمائی کا جائزہ لینے کے لیے متعدد تہذیبوں کو زیرِ بحث لانا ضروری ہے۔ چونکہ موجودہ باب کا مقصد تاریخ کا کوئی فلسفہ پیش کرنا نہیں، صرف تاریخ کے تخلیقی عمل کو اُجاگر کرنا ہے، اس لیے مَیں اِس سلسلے میں صرف تین مثالوں پر اکتفا کروں گا۔

پہلی مثال آٹھویں سے پانچویں صدی قبل از مسیح کا وہ مختصر سا دَور ہے جو رُوحانی قلب ماہیت کے اعتبار سے تمام سابقہ اَدوار سے قطعاً مختلف ہے۔ اُس زمانے میں اِنسان، پہلی بار اپنی ذات کی غواصی کی طرف راغب ہُوا اور اُس نے تزکیۂ نفس پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز کر دی۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ اِس عہد کی ساری مہذب دُنیا میں آزادی کا ایک ہی پیغام، مختلف خلاق شخصیتوں کے ذریعے پھیلا۔ ایران میں زرتشت کا ظہور ہُوا جس نے نیکی اور بدی کی اَزلی و اَبدی پیکار کا تصور پیش کیا۔ ہندوستان میں مہاتما بُدھ نے اِنسان کو جنم جنم کے چکر سے آزاد ہونے کی راہ دکھائی۔ چین میں کنفیوشس نے اِنسانی روابط کا ایک عالم گیر تصور پیش کیا اور لاؤزے نے تزکیۂ باطن سے کائنات کے اِدراک کو اہمیت بخشی۔ فلسطین میں ایلیجاہ، اشعیا اور جرمیاہ ایسے پیغمبروں نے اَخلاقی اَقدار کا پرچار کیا اور یونان میں ہومر، ارشمیدس، فیثا غورث اور اُن کے بعد سقراط، افلاطون اور ارسطو نے جنم لیا اور اِنسان کی رُوحانی تگ و تاز میں ایک نئے بُعد کا اِضافہ کر دیا۔ چنانچہ اِس دَور کو اِنسانی تاریخ میں تقلیب کی پہلی مثال قرار دینے میں کوئی ہرج نہیں۔

تخلیقی عمل کے حیاتیاتی پہلو کے اَحوال میں یہ بات سامنے آئی تھی کہ ارتقا، تقلیب کی زقند کے تابع ہے یعنی اِس کا طریق غزال کی چوکڑی کے مشابہ ہے نہ کہ بھیڑ کی چال کے (اِس سے یہ بھی معلوم ہُوا کہ ارتقا کے سفر میں درمیانی کڑیاں کیوں غائب رہتی ہیں)! اِسی طرح دیومالا (یعنی اسطور) کے باب میں تخلیقی عمل کے جائزے سے یہ بات ثابت ہُوئی تھی کہ ہر تخلیقی زقند سے پہلے مروّجہ صُورتوں کی شکست و ریخت وجود میں

آتی ہے۔ مثلاً اتنا پشتم کی کہانی میں 'طوفان نے سابقہ جہان ہی کو منہدم نہیں کیا تھا اتنا پشتم کی شخصیت پر سے فرسودہ چھال بھی اُتار دی تھی۔ بالکل یہی کیفیت 'تاریخ کے تخلیقی عمل کی بھی ہے کہ وہ نہ صرف خود کو جست کے ذریعے ظاہر کرتا ہے بلکہ سابقہ جہان کے انہدام کا منظر بھی دکھاتا ہے۔ غور کیجیے آٹھویں سے پانچویں صدی قبل از مسیح تک کے تخلیقی تموّج سے پہلے ایک تاریک دور (The Dark Age) آیا تھا جو کئی سو برس تک جاری رہا تھا اور جس میں سابقہ تمام تہذیبیں انحطاط پذیر ہو گئی تھیں۔ مگر اس تاریک دور سے ذرا پہلے، مختلف تہذیبیں اپنے عروج پر پہنچنے کے بعد عافیت اور امن کے اثمار سے بہرہ اندوز ہو بھی چکی تھیں۔ مثلاً مشرقِ وسطیٰ میں مصریوں اور حطیوں کی دو حریف سلطنتوں میں بھائی چارے اور مفاہمت کی فضا پیدا ہو چکی تھی ...... اس حد تک کہ مصر کے بادشاہ رعمی سیز (Ramesses III) نے ایک حطّی شہزادی سے شادی بھی کر لی تھی (Leonord Cottrell - *The Anvil of Civilization*, p.155)۔ اسی طرح کریٹ اور یونان میں مائیسی نیایوں (Myceneans) نے قدیم منوآن (Minoan) تہذیب کی بنیاد پر ایک نئی تہذیب کھڑی کر لی تھی ...... پھر اُن کا تسلط سارے مشرقی بحیرۂ روم کے علاقے تک پھیل گیا اور انھوں نے متعدد جزائر میں اپنی نوآبادیات قائم کر لی تھیں ...... یہی وہ لوگ تھے جو شہرت و تمکنت کے متمنی اور شخصی وقار کے قائل تھے اور جن کا ذکر ہومر نے الیڈ (Illiad) اور اوڈیسی (Odyssy) میں کیا۔ بابل میں سامی النسل لوگوں نے حمورابی کے زیرِ نگیں ایک زبردست حکومت قائم کر لی تھی اور وہ ایک متوازن، خوش باش زندگی بسر کرنے لگے تھے۔ ہندوستان میں وادیِ سندھ کی تہذیب اپنے آخری مراحل میں داخل ہو چکی تھی ...... ہر چند اس میں پہلی سی توانائی باقی نہیں رہی تھی تاہم یہ ایک خاصا پُرسکون اور منظم معاشرہ تھا۔ چین میں شانگ (Shang) کی حکومت قائم تھی (بعد ازاں چاؤ سلطنت نے اس کی جگہ لے لی اور ایک انتہائی مربوط معاشرتی، سیاسی اور مذہبی فضا قائم کر دی)۔ گویا مہذب دُنیا کے طول و عرض میں تب ایک ٹھہرا ہوا پُرسکون دور تھا جس میں انسان تہذیب کے اثمار سے بہرہ اندوز ہو رہا تھا اور یہ تصور کرنا ممکن ہی نہیں تھا کہ آناً فاناً تہذیب کے یہ مظاہر زوال پذیر ہو جائیں گے اور تاریک دور انھیں اپنی لپیٹ میں لے لے گا۔ تاہم ۱۲۰۰ ق م کے لگ بھگ اس سارے خطۂ زمین پر وہ صورتِ حال نمودار ہو گئی جس کے لیے بہترین لفظ "زاج" ہے اور جو ہر تخلیقی زقند سے ذرا پہلے وارد ہوتا ہے۔

۱۲۰۰ ق م کے لگ بھگ 'زاج کا یہ زمانہ شروع ہوا۔ تانبے کی جگہ لوہے نے لی اور یوں ایک نئی قوت نسبتاً غیر اہم اور نیم مہذب قبائل کے ہاتھوں میں آ گئی۔ اچانک بحیرۂ روم کے جزائر، لیبیا کے ریگستان اور عراق کے کوہستانی سلسلے ایک بے پناہ انسانی "کلبلاہٹ" کا منظر دکھانے لگے اور اِن علاقوں کے "یاجوج ماجوج" ایک وحشی یلغار کی صورت یونان اور مشرقِ وسطیٰ کی تہذیبوں پر ٹوٹ پڑے۔ یونان میں ڈوریائی یونانیوں

(Dorian Greeks) نے مائیسی نیائی (Myceneans) تہذیب کی اینٹ سے اینٹ بجادی۔ بحیرۂ روم کے جزائر سے ایک قوم اُٹھی جس نے حطیوں کی سلطنت کا خاتمہ کردیا۔ لبیا کے صحرانشینوں نے مصر کو روند ڈالا۔ اور اہلِ اشوریا (Assyrians) نے بابل کی تہذیب کو ملیا میٹ کردیا۔ قریب قریب یہی وہ دور تھا جس میں آریاؤں نے ہندوستان میں داخل ہو کر وادیِ سندھ کی تہذیب کے پرخچے اُڑا دیے۔ چین میں تباہی کا یہ عالم تو دیکھنے میں نہ آیا البتہ سائبیریا اور اس کے قریبی علاقوں کے خانہ بدوش چاؤ سلطنت پر اپنا دباؤ بتدریج بڑھاتے چلے گئے حتیٰ کہ ۷۰۰ ق م کے لگ بھگ چاؤ سلطنت کی بنیادیں بھی متزلزل ہو گئیں اور وہ چودہ چھوٹے چھوٹے حصوں میں بٹ کر بے حد کمزور ہو گئی۔

بہرکیف ۱۲۰۰ ق م سے جو تاریک دور شروع ہوا وہ کئی سو برس تک جاری رہا...... نراج کی اس کیفیت سے ایک تخلیقی لپک وجود میں آئی اور زردشت، بدھ، کنفیوشس، ارشمیدس، سقراط اور دوسری خلاق شخصیتوں نے تہذیب کو ایک بالکل نئی سطح پر متشکن کردیا...... یہ گویا تقلیب کی ایک صورت تھی۔

دوسری مثال وہ حیرت انگیز واقعہ ہے جسے نشاۃ الثانیہ (Renaissance) کا نام ملا ہے۔ نشاۃ الثانیہ کا دور پندرھویں اور سولھویں صدی عیسوی کا ہے۔ مگر اس دور سے قبل کئی سو برس پر پھیلا ہوا وہ زمانہ بھی ہے جسے تاریک عہد کہا گیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ تاریک عہد (۶۰۰ تا ۱۰۰۰ ق م) صرف یورپ تک محدود تھا اسی لیے نشاۃ الثانیہ کا ظہور یورپ ہی میں ہوا۔ دوسرے علاقوں (بالخصوص مشرقِ وسطی کے ممالک میں) یہی دور ایک سنہری زمانہ کہلانے کا مستحق ہے۔ مثلاً اس دور کے چین میں جو تانگ (Tang) خاندان کا زمانہ تھا چینی شاعری انتہائی عروج پر پہنچی اور مشرقِ وسطی سے لے کر ہسپانیہ تک اسلامی تہذیب کی رفعت، عظمت اور عالم گیری کا پرچم لہراتا رہا۔ تاہم یہی وہ زمانہ تھا جس میں مغرب کی عیسائی تہذیب زوال آمادہ ہو گئی۔ اُس وقت کلیسا کی طاقت اس قدر بڑھ گئی تھی کہ یورپ کا ایک بہت بڑا حصہ اس کے قبضے میں آگیا تھا اور اُس کے خوف سے یورپ کی بڑی بڑی حکومتیں لرزہ براندام تھیں۔ کلیسا نے تقریباً ایک ہزار برس کے عرصے میں سارے یورپ کو عیسائیت کے تابع کر کے ایک ایسی تنظیم میں جکڑ لیا تھا جو مشین کے مشابہ تھی اور جس میں فرد کی انفرادیت پوری طرح کچل دی گئی تھی نیز عوام کو احکامات اور رسوم کے ایک آہنی خول میں بند کر دیا گیا تھا۔ چنانچہ بقولِ ول ڈوراں (Will Durant) اس خول کے اندر یورپی فلسفہ (اعتقاد سے تعقل اور تعقل سے واپس اعتقاد تک) ایک نہایت تنگ دائرے میں لڑھکتا رہا (The Story of Philosophy, p.104)۔ یہی وہ دور تھا جس میں پادری لوگ مہینوں اس بات پر بحث کرتے کہ ایک سوئی کی نوک پر کتنے فرشتے ٹھہر سکتے ہیں۔ اور بقولِ برٹرنڈ رسل (Bertrand Russell) دوردراز مقامات پر یہ لوگ اپنی

قوت اور دولت کے بل بوتے پر متشدد ہو گئے تھے اور اخلاقی اعتبار سے تو ان کا دیوالہ نکل چکا تھا (A History of Western Philosophy, p.4)۔

لیکن تقریباً پانچ سو برس کے اس بانجھ پن کے بعد یورپ ایک قلبِ ماہیت کے لیے تیار ہونے لگا۔ چنانچہ ۱۰۰۰ء سے ۱۳۰۰ء تک کا عرصہ شکست و ریخت کا زمانہ تھا۔ یورپی تہذیب کے انجماد کو توڑنے میں صلیبی جنگوں اور احیاء العلوم کی تحریک نے نہایت اہم کردار ادا کیا۔ صلیبی جنگوں کے باعث مغربی تہذیب کے سامنے ایک برتر اسلامی تہذیب کی مثال ابھر آئی اور مشرقِ وسطیٰ کے مسلمانوں کے افکار اور ایجادات نے یورپ میں داخل ہو کر ایک ہیجان برپا کر دیا۔ مصر نے کاغذ مہیا کیا اور چھاپہ خانے نے تشہیر کے ذرائع کو وسعت بخش دی۔ یوں مغربی تہذیب میں ایک نئی روح دوڑنے لگی۔ اسی طرح احیاء العلوم کی تحریک نے (جو یونانی فلسفے کے احیا کی ایک صورت تھی) یورپ کے انجماد کو توڑنے میں مدد دی۔ یہ تحریک دراصل مسلمان فلسفی ابنِ رشد کی عطا تھی۔ بقول محمد لطفی جمعہ: فلسفۂ یونان کو عربی زبان میں منتقل کرنے کا سہرا عباسیوں کے سر ہے۔ ابنِ رشد سب سے آخر میں آیا...... اس نے متقدمین کی تالیفات کو جمع کیا، ان کی صراحت کی، ان کی بعض تعلیمات پر تقریظ کی اور بعض پر تنقید، اور ان فلاسفہ اور اپنے افکار میں توافق پیدا ہونے کی صورت میں اس نے خاص نتائج بھی اخذ کیے۔ مگر ارسطو کے فلسفے کو رواج دینے اور اسے شرح و بسط کے ساتھ پیش کرنے کے سلسلے میں ابنِ رشد کو یہ خاص اہمیت حاصل ہے کہ اس کی کتابوں نے مغربی تہذیب کے انجماد کو اس کامیابی سے توڑا کہ اہلِ کلیسا اس کے ازلی دشمن بن گئے، تمراک نے اسے گالیاں دیں اور دانتے نے تو اسے خاص عزت دیتے ہوئے ایک ایسا روحانی پیشوا قرار دیا جس نے اپنے کفر و اعتزال کی بنا پر دوزخ میں جگہ محفوظ کر لی ہے (تاریخ فلاسفۃ الاسلام مترجم ڈاکٹر میر ولی الدین، ص ۱۶۵، ۱۶۶، ۲۲۳)۔ تاہم مغرب پر ابنِ رشد کے اثرات کا اندازہ اس بات سے لگانا چاہیے کہ بیکن (Bacon) نے اس سے استفادہ کیا اور تھامس اکوناس (Thomas Aquinas) نے برملا اعتراف کیا کہ اس کے افکار کی ترتیب میں شکل اور مادے کے اعتبار سے ابنِ رشد کے طریق اور فلسفے کو بہت دخل حاصل ہے۔ مختصر یہ کہ ابنِ رشد کے خیالات نے مغربی انسان کے ذہن کو تجسس اور بغاوت کی ہوا دی اور وہ کلیسا کی جانب سے عائد کردہ پابندیوں اور بندشوں کے خلاف سینہ سپر ہو گیا...... اس زمانے کے عقائد اور رسوم میں جو دراڑیں نمودار ہوئیں ان سے ساری مغربی تہذیب ٹوٹ پھوٹ کر بے ہیئت ہو گئی۔ بے ہیئتی کی اس فضا سے وہ تخلیقی جست وجود میں آئی جس کا ثمر نشاۃ الثانیہ تھا۔

نشاۃ الثانیہ کسی خاص واقعے یا تحریک کا نام نہیں...... یہ تو ایک ایسی تخلیقی رَو تھی جو یورپی زندگی کے ہر شعبے میں سرایت کر گئی اور جس نے نئے عہد کی داغ بیل ڈال دی مثلاً مذہب کی سطح پر ریفرمیشن کی تحریک

اُبھری جس کا امتیازی وصف بوجھل روایات کو تج کر آگے بڑھنا تھا (Preserved Smith - Origin of Modern Culture, p.27)۔ معاشیات کی سطح پر تجارت پیشہ لوگوں کو عروج نصیب ہُوا (ظاہر ہے کہ تجارت زراعت کے مقابلے میں نسبتاً زیادہ متحرک شعبہ ہے)۔ سیاسی سطح پر یورپ کے مختلف ممالک میں وطن پرستی کے رُجحان کو تقویت ملی: یعنی ایک طویل کلیسائی دَور کے بعد یورپ کے ہر ملک نے اپنے تشخص کو دریافت کیا۔ سیاحت کی سطح پر افراد کے دِلوں میں ایک عجیب سی بے قراری نے جنم لیا اور وہ نئی سرزمینوں کی نظارگی کے لیے نکل پڑے۔ اور سائنس کی سطح پر کُل (Macrocosm) اور جُز (Microcosm) کے تجزیے کا رُجحان اُبھرا جس سے انکشافات کے ایک طویل سلسلے کا آغاز ہو گیا۔ افراد، قوموں اور پیشوں کی اس برانگیختگی سے انسانی ذہن نے بالآخر جو فلسفہ کشید کیا، وہ دَورِ عیسائیت کے محدود اندازِ نظر اور یونانی فکر کی مخصوص نہج سے قطعاً مختلف تھا اور اِس فلسفے ہی کو دراصل نشاۃ الثانیہ کی رُوح متصوّر کرنا چاہیے۔ اِس فلسفے نے انسانی انا یا "مَیں" کا پُرزور اِثبات کیا...... یُوں کہ انسان کو اپنی صلاحیتوں پر اِعتماد حاصل ہونے لگا۔ "انا" یا "مَیں" کا یہ نُمو، انفرادیت ہی کے وُجود میں آنے کا نتیجہ تھی۔

ہنٹنگٹن نے اِس یورپی نشاۃ الثانیہ کی نہایت دلچسپ توجیہ پیش کی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> چودھویں صدی عیسوی میں کیلی فورنیا سے یورپ تک برق و باراں کے جو شدید طوفان آئے، اُن کے باعث یورپی انسان اچانک ذہنی طور پر فعّال ہو گیا اور ایک ایسی نئی قوت سے لیس ہو کر جو اس کے باطن کی پیداوار تھی تخلیقی سطح پر سانس لینے لگا...... تاریخ دانوں کے لیے یہ مسئلہ ہمیشہ لاینحل رہا ہے کہ نشاۃ الثانیہ کا دَور یُوں اچانک کس طرح نمودار ہو گیا: لیکن اس دَور کی آمد کو برق و باراں کے طوفان سے منسلک کر کے دیکھا جائے تو شاید اس سے "گم شدہ کڑی" کا سُراغ مِل جائے (Mainsprings of Civilization, p.612)!

بایں ہمہ نشاۃ الثانیہ کے دَور کو محض برق و باراں کے طوفانوں کا نتیجہ قرار نہیں دیا جا سکتا، گو ان کی اہمیت سے انکار بھی ممکن نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ نشاۃ الثانیہ کا دَور تاریخ کے تخلیقی عمل ہی کی ایک کڑی تھا۔ یعنی پہلے مغربی تہذیب میں اِنجماد نمودار ہُوا اور اس کی خارجی سطح سخت ہو گئی اور پھر اس میں "دراڑیں" ظاہر ہوئیں (جو شکست و ریخت کی صورت تھی) اور بے یقینی کی فضا قائم ہو گئی اور تب اس کے اندر سے یورپی انسان ایک تخلیقی جست بھر کر باہر آ گیا...... یہ جست تقلیب کی ایک واضح صورت تھی۔

تیسری مثال بیسویں صدی کی ہے مگر مَیں اِسے "ادھوری مثال" کا نام دُوں گا۔ وجہ یہ کہ بیسویں صدی تاحال شکست و ریخت میں مبتلا ہے اور اس نے ابھی اُس قلبِ ماہیت کا پوری طرح سے مظاہرہ نہیں کیا جسے "تقلیب" کہا گیا ہے، گو اِس کے آثار اب نظر آنے لگے ہیں اور ممکن ہے کہ تقلیب وُجود میں آ بھی گئی ہو

لیکن اپنے زمانے سے بہت زیادہ قریب ہونے کے باعث ہم اسے محسوس کرنے سے قاصر ہیں۔ البتہ شکست و ریخت کا عمل اس قدر نمایاں ہے کہ اس سوال پر بیشتر تاریخ داں متفق نظر آتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ دو عظیم جنگوں، اقتصادی بحران، سرد جنگ، اخلاقی نظام کی تباہی، مذہب سے برگشتگی، ایٹمی ہتھیاروں کی فراوانی اور قدروں کی ٹوٹ پھوٹ نے بیسویں صدی کی مغربی تہذیب کو پارہ پارہ کر دیا ہے۔ شپنگلر، ٹائن بی، سوروکن اور مشرق میں ایم ایم شریف اور علامہ اقبال...... ان سب کو مغربی تہذیب کی اس ٹوٹ پھوٹ کا احساس ہے اور ان میں سے بعض نے تہذیب کے انحطاط اور زوال کو روکنے کے لیے تجاویز بھی پیش کی ہیں۔ مثلاً ٹائن بی نے خلقِ خدا کو عیسائیت کا دامن تھامنے کا مشورہ دیا ہے اور اقبال نے ذات کے اندر سے "قوت" اخذ کر کے تہذیبی بحران کا مقابلہ کرنے کی تحریک دی ہے۔ ٹائن بی کی بہ نسبت اقبال کا تصور زیادہ ہمہ گیر ہے۔

مگر مغربی تہذیب کی شکست و ریخت کے پیچھے انجماد اور ٹھہراؤ کے شواہد کی بھی کمی نہیں۔ بیسویں صدی کی ابتدا میں تاریخ کے بہاؤ اور تحرک کو بعض اجتماعی تحریکات نے جس طرح پابہ زنجیر کیا وہ اب ڈھکی چھپی بات نہیں رہی۔ ویسے یہ سلسلہ انیسویں صدی کے ربع آخری میں شروع ہو گیا تھا۔ لہٰذا برگساں نے بیسویں صدی کے آغاز میں Elan Vital کا تصور پیش کر کے زندگی کو مشینی اجتماعیت سے بچانے کی کوشش کی اور اقبال نے مردِ مومن کو ایک ایسے انسان کے روپ میں دیکھا جو شعورِ ذات سے متصف ہو کر تاریخی اعتبار سے فعال ہو گیا ہو۔ بہرکیف مشینی اجتماعیت کا یہ رجحان انیسویں صدی میں شروع ہوا اور بیسویں صدی کے آغاز میں شدت اختیار کر گیا۔ ایرک کاہلر نے اس رجحان کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے:

> جدید مصوری میں تناظر کا مدغم ہونا اس بات کی علامت ہے کہ روزمرہ زندگی سے تاریخی شعور چھن چکا ہے یعنی لوگ اب "حال" کی سطح پر رہ رہے ہیں جو جنگلی تہذیب کا میلان ہے: اور تاریخی شعور اداروں کے اس اجتماعی شعور میں ضم ہو چکا ہے جو مزاجاً بے نام اور شخصیت سے تہی ہے (The Meaning of History, p.177)۔

ایرک کاہلر کے اس خیال کو اس بات سے بھی تقویت ملتی ہے کہ عام زندگی میں مشین کا تسلط بڑھ گیا ہے یعنی نہ صرف ہماری بیشتر ضروریات مشین کے ذریعے پوری ہو رہی ہیں بلکہ مشین نے بہت سے کاموں میں انسان کی جگہ بھی لے لی ہے۔ مشین کا اثر انسان کے فکری نظام پر بھی ثبت ہوا ہے۔ چنانچہ بیسویں صدی میں فاشزم کی مشینی تحریک اور اشتراکیت کی منصوبہ بندی، نظریوں اور ان کے حامل اداروں کے اجتماعی رنگ روپ ہی کی غماز ہے...... ایک ایسا رنگ روپ جس میں فرد کی انفرادیت اجتماع کے تابع ہو جاتی ہے اور تاریخی شعور پس منظر میں چلا جاتا ہے۔

آج کی مغربی تہذیب کا حال کچھ یوں ہے کہ وقت کی کشادہ موج ٹھہر گئی ہے مگر اس کی سطح پر اس گنت

لہریں متلاطم ہیں اَور شکست و ریخت کا میلان دم بہ دم شدّت اِختیار کر رہا ہے۔ یہ کیفیت دیو مالا کے روایتی طوفان کے مماثل ہے کہ اس کے نتیجے میں بے ہیئتی کی وہ فضا پیدا ہو رہی ہے جو ہمیشہ نئی تقلیب کا گہوارہ ثابت ہوتی ہے۔ چنانچہ تقلیب کے آثار جا بجا نظر آنے لگے ہیں۔ چاند کی تسخیر اَور دُوسرے سیاروں کی متوقع فتح' نیز ریڈیو دُور بین کے ذریعے کائنات کی وسعتوں کا اِدراک...... یہ تمام باتیں ایک نئے شعور کی آمد کا اعلامیہ ہیں: مگر یہ نیا شعور صرف طبیعیات تک محدود نہیں...... حیاتیات' علمُ الانسان' نفسیات اَور دُوسرے علوم کے ذریعے جو انکشافات ہو رہے ہیں' وہ بھی نئے اِنسان ہی کی جھلک پیش کر رہے ہیں...... ایک اَیسے اِنسان کی جھلک جو بالآخر شکست و ریخت کے ملبے کے نیچے سے برآمد ہوگا اَور کائنات کے بارے میں ایک نیا زاویہ نگاہ پیش کرے گا۔ مغرب کے زوال پسند حکما نے صرف چھال کے تڑخنے کا منظر دیکھا ہے' ابھی تک وہ بیسویں صدی کی تخلیقی قلب ماہیت کا شعور حاصل نہیں کر سکے: لیکن اَب کچھ سرگوشیاں ضرور ہونے لگی ہیں...... مثلاً اِس خیال کا اِظہار کہ جب زندگی نے سمندر سے خشکی پر قدم رکھا تھا تو یہ ایک بہت بڑی تخلیقی جست تھی اَور اَب کہ اِنسان نے ہَوا کے سمندر سے خلا میں قدم رکھا ہے تو یہ کسی طور بھی مقدمُ الذکر سے کم اہم نہیں۔ بہرکیف بیضے کے اَندر سے خول کو ٹھونگیں مارنے کی آوازیں مسلسل اَور متواتر آنے لگی ہیں' دیکھیں غیب سے کیا نمودار ہوتا ہے!

☆☆☆

تخلیقی عمل ـــــ فنونِ لطیفہ میں

I

حیاتیاتی، سماجی، اساطیری، تہذیبی اور دوسری سطحوں پر تخلیقی عمل کا ایک ہی انداز بار بار اپنی جھلک دکھاتا ہے، لیکن فنونِ لطیفہ میں اس کے کچھ نئے پرت بھی ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ مندرجہ بالا سطحوں پر تخلیقی عمل کا اجتماعی پہلو زیادہ نمایاں ہے جبکہ فن کی سطح پر فن کار کی منفرد ذات کی آمیزش سے تخلیقی عمل کے متعدد مخفی اور پُراسرار پہلو بھی نمودار ہو جاتے ہیں۔ تاہم اس کے عام پیٹرن میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔

فنونِ لطیفہ کی تخلیق میں جو محرکات ہمیشہ سے کارفرما رہے ہیں اُن میں سب سے اہم اور پُراسرار محرک آہنگ (Rhythm) ہے۔ اپنی سادہ ترین صورت میں یہ آہنگ، دو واضح مدارج حرکت اور سکون پر مشتمل ہے...... لیکن اس طور کہ جب حرکت، لحظہ بھر کے لیے رُکتی ہے اور پھر دوبارہ جاری ہوتی ہے تو اس سے آہنگ مرتب ہو جاتا ہے۔ اس آہنگ کے کائناتی مظاہر موجودہ مطالعے سے خارج ہیں مگر کرۂ ارض پر اس کے نمایاں ترین مظاہر میں دن اور رات نیز بیج اور پودے کے تسلسل کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ دن، حرکت کی ایک صورت ہے اور رات، ٹھہراؤ کا ایک وقفہ! اسی طرح پودا، نمو یعنی حرکت کا علم بردار ہے لیکن بیج، سکون اور ماندگی کی ایک ساعت! انسانی شخصیت کی تعمیر میں بھی اس آہنگ کے شواہد عام طور سے ملتے ہیں۔ مثلاً ایک باشعور فرد کے سونگھنے، سننے، چھونے، دیکھنے بلکہ سوچنے تک کا نظام ایک بڑی حد تک، اُس آہنگ ہی سے متاثر ہے جس سے وہ اپنی زندگی کے اُن ایام میں آشنا ہوا تھا جو اس نے رحمِ مادر کے اندر گزارے تھے۔ ماں کے دل کی دھڑکن ایک طویل عرصے تک رحمِ مادر میں پرورش پانے والے بچے کی واحد رفیق تھی۔ کچھ عجب نہیں کہ یہی دھڑکن نہ صرف اس کے کردار، شخصیت بلکہ رُوح کی بنت میں بھی شامل ہوئی ہو اس حد تک

کہ جب بالغ ہونے پر اُس نے کسی خوبصورت منظر، لطیف نثر، عمدہ شعر یا کسی حسین چہرے کو دیکھ کر مسرت کی ایک لہر محسوس کی تو اُس کے لیے یہ تجربہ خاص طور سے اِس لیے پُرلطف تھا کہ اُس آہنگ میں اُس کی ماں کے دِل کی دھڑکن بھی شامل ہو گئی تھی۔

آہنگ، فنونِ لطیفہ کے لیے اَساسی حیثیت رکھتا ہے۔ مگر ہوتا یوں ہے کہ جب اِس پر جسم حرکت کرتا ہے تو فن کی صورت رقص کہلاتی ہے؛ جب آواز حرکت کرتی ہے تو موسیقی جنم لیتی ہے؛ جب خطوط (Lines) اَپنے اَندر اِس آہنگ کو سمو لیتے ہیں تو تصویر اُبھرتی ہے؛ اَور جب اَلفاظ اَور تصوّرات (Images) جنبش میں آتے ہیں تو شعر پیدا ہوتا ہے۔ دُوسرے لفظوں میں فن کار کا تخلیقی عمل، اِس آہنگ ہی سے اپنے لیے قوت کشید کرتا ہے۔ جس شخص کی ذات میں آہنگ کا فقدان ہے یا جو شخص اِسے مَس کرنے پر قادِر نہیں، وہ کبھی ایک فن کار کے درجے تک نہیں پہنچ سکتا۔ فن کاروں کے تجربات بھی اِس بات کے شاہد ہیں کہ تخلیقی عمل کے دوران میں اُنھیں یُوں لگتا ہے جیسے اُنھیں کسی پُراَسرار، غیر اَرضی آہنگ نے اپنی گرفت میں لے لیا ہے اَور پھر اُن کی ساری شخصیت اُس میں یکسر جذب ہو کر ایک نئی تخلیق میں ڈھلنے لگی ہے۔ برگساں (Henery Bergson) کا خیال ہے کہ بعض فن کار خوشیوں اَور غموں کے بوجھ تلے کسی ایسی شے کا نظارہ کر لیتے ہیں جسے اَلفاظ بیان کرنے سے قاصر ہیں...... یہ شے زندگی اَور سانس کا وہ آہنگ ہے جو شہ رَگ سے بھی زیادہ قریب ہے۔ برگساں سے بہت پہلے کیپلر (Kepler) نے تو یہاں تک کہہ دیا تھا کہ کائنات کو خلق کرتے ہوئے اللہ تعالیٰ نے جس زیر و بم کو جنم دیا، فطرت کو بھی اُسی سے آشنا کر دیا۔ نتیجہ یہ کہ فطرت کی ہر کروٹ، اُس زیر و بم کا اِظہار ہے۔ چنانچہ بیشتر مفکرین نے فن کار کو خالق کے بجائے ذریعہ (Medium) کہا ہے اَور اِس بات کو بار بار دُہرایا ہے کہ "رُوحِ فن" فن کار کو اَپنے اِظہار کے لیے اِستعمال کرتی ہے۔

مگر فنونِ لطیفہ میں کچھ اَور محرکات بھی کارفرما ہوتے ہیں۔ مثلاً فن کار تخلیق کے دوران میں ہمیشہ دو دُنیاؤں کے سنگم سے فائدہ اُٹھاتا ہے...... ایک دُنیا اِجتماعی لاشعور کی ہے اَور دُوسری اُس زمانے کی، جس میں فن کار سانس لیتا ہے۔ اِجتماعی لاشعور کے بارے میں عام خیال ہے کہ یہ مادری پہلوؤں کا حامل ہونے کے باعث تخلیق کا منبع تو ہے مگر جب تک اِس کے اَندر ایک تموّج کی سی کیفیت پیدا نہ ہو، وہ گہرائیاں بے نقاب نہیں ہو سکتیں جن میں تخلیق کا خزینہ پوشیدہ ہے۔ یہ خزینہ اَساطیری تصوّرات میں بھی خود کو ظاہر کرتا ہے، علامتوں کی صورت میں بھی نمودار ہوتا ہے مگر یہ بہرحال ایک ایسی دُنیا کی شے ہے جو ہماری عام زندگی کے بہت نیچے موجود ہے: اِس میں نہ صرف ہزاروں اِنسانی نسلوں کے تجربات جمع ہوتے رہے ہیں بلکہ یہ اَشیا کی اِبتدا کے مخفی تصوّرات کی آماجگاہ بھی ہے۔ فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ اِجتماعی لاشعور کی قوتِ مسیحائی سے مستفید ہو

اور اس مقصد کے لیے اُس "زیرِ زمیں" دُنیا تک رسائی حاصل کرے جس میں تمام اِنسانوں کی جڑیں موجود ہیں...... یُوں وہ بنی نوعِ اِنساں سے محسوسات کی سطح پر ہم کلام ہوگا اور اِنسان کو وہ اُمرت چکھا سکے گا' جو اُس نے اُس خطّے کی سیاحت سے حاصل کیا ہوگا۔

* دُوسری دُنیا وہ زمانہ ہے جس میں فن کار سانس لیتا ہے۔ اِس دُنیا میں نہ صرف معروضی عناصر اور اُن کے جملہ اثرات شامل ہیں بلکہ یہ فن کار کی شخصی زندگی کے حالات وکوائف کی بھی عکاس ہے۔ مگر تخلیق کی بحث میں اِس شخصی زندگی کے شمول کو بعض اوقات غلط تناظر میں پیش کر دیا گیا ہے جس سے فنی تخلیق کی تفہیم میں دُشواریاں پیدا ہوئی ہیں۔ مثلاً فرائیڈ کو لیجیے جس کا خیال تھا کہ اِنسان جب عام زندگی میں اپنی خواہشات کی تکمیل نہیں کر سکتا تو وہ خوابوں کے ذریعے اُن کی تکمیل کا سامان کرتا ہے...... یہی کام وُہ فنی تخلیق سے بھی لیتا ہے۔ گویا تخلیق' فن کار کی مخفی خواہشات کی تسکین کا ایک ذریعہ ہے۔ کینتھ برک (Kennith Burke) نے لکھا ہے:

> جہاں یونگ نے فنی تخلیق کے سلسلے میں مادری اُصول کی طرف اِشارہ کیا' وہاں فرائیڈ نے پدری اُصول کو اہمیت بخشی۔ دُوسرے' فرائیڈ نے نظم کو ایک قسم کی دُعا قرار دینے کے بجائے' اُسے محض ایک خواب کے مماثل سمجھا...... یُوں وہ فنی تخلیق کے ماخذات اور اُن کے طریقِ کار کو سمجھنے میں کامیاب نہ ہو سکا (The Philosophy of Literary Form, p.243-244)۔

عصری تقاضوں اور فن کار کے شخصی حالات وکوائف کو اہم ترین عناصر قرار دینے کا دُوسرا نظریہ اُن اُدبا کا تھا جنھوں نے فنی تخلیق کے لیے "رُوحِ عصر" کی عکاسی ہونا ضروری قرار دیا اور فن کار کو اُس بلند مقام پر متمکن کرنے کی کوشش کی' جہاں سے وہ خلقِ خُدا کو بہ آسانی خطاب کر سکے۔ بے شک یہ بات اُن اُدبا کے حق میں کہی جا سکتی ہے جنھوں نے فن کی تخلیق میں فرد اور معاشرے کے رشتے کو اہمیت بخشی اور اِس بات کا اظہار کیا کہ وہ تخلیق کبھی زندہ نہیں رہ سکتی جو معاشرے کے مسائل سے چشم پوشی کرے یعنی معاشرے سے رابطہ قائم نہ رکھ سکے۔ لیکن مصیبت یہ ہُوئی کہ ایسے اُدبا نے معاشرے کی معروضی صورتوں ہی کو تمام تر اہمیت تفویض کر کے' یہ کُلیہ قائم کر لیا کہ معاشرہ' جماعتی تصادم سے' اپنے لیے تمام رنگ اخذ کرتا ہے اور ارضی سطح پر اُسے جو مسائل درپیش ہوتے ہیں' وہی دراصل فن کے موضوعات ہیں۔ یُوں اُن اُدبا نے معاشرے کے اُن مطالبات اور مسائل کی تشہیر کو فن کا اہم ترین مقصد قرار دیا جن کا آئے دِن اخبارات اور تقاریر میں اظہار ہوتا رہتا ہے' حالانکہ یہ کام فن کار کی بہ نسبت سیاسی رہبر یا مقرّر کہیں بہتر طریقے سے انجام دے سکتا ہے۔ دُوسری طرف فن کار کا کام یہ نہیں کہ وہ معاشرے کی اُن ضروریات اور مسائل کی تشہیر کا فریضہ انجام دے جو

منظرِ عام پر آچکے ہیں' اُسے تو اپنی ذات کے اندر غوطہ لگا کر معاشرے کی اُن کہی خواہشوں اور تصورات کو سامنے لانا چاہیے۔ فن کار کا کمال یہ ہے کہ وہ اُس وژن (Vision) کو گرفت میں لے کر بیان کرنے پر بھی قادر ہو جسے معاشرہ محسوس تو کرتا ہے لیکن پہچاننے اور بیان کرنے کی قطعاً صلاحیت نہیں رکھتا۔ ایک بات اور بھی ہے...... جب کوئی فن کار کسی سیاسی لیڈر کی حیثیت میں عوام سے مخاطب ہوتا ہے' وہ لامحالہ اُس جذباتی سطح پر اُتر آتا ہے جو عوام کو ہمیشہ عزیز رہی ہے! نتیجہ یہ کہ اُس کے فن میں وہ سبک اندام اور لطیف کیفیت پیدا نہیں ہوتی جو جذبے کی تہذیب کا بہترین ثمر ہے۔ چنانچہ جب فن کو نظریے کے تابع کرنے والوں کے ہاں جذباتی نعروں کی گونج اور گڑگڑاہٹ سُنائی دیتی ہے تو اتنی بات بہرحال معلوم ہو جاتی ہے کہ وہ کسی اُونچے پلیٹ فارم سے ہجوم کو مخاطب کرنے میں مصروف ہیں لیکن یہ طے نہیں ہو پاتا کہ وہ کسی فنی تخلیق کو جنم دینے میں بھی کامیاب ہوئے ہیں یا نہیں! اپنے من میں ڈوب کر معاشرے کے داخلی نظام کا سراغ پانے والے فن کار کو نہ تو اس قسم کے جذباتی اور براہِ راست اظہار کی ضرورت پڑتی ہے اور نہ ہی فن کار کا پُراسرار تخلیقی عمل' اُسے اس قسم کی زبان عطا کرتا ہے۔ فن کی زبان تو اساطیری یا علامتی ہے اور چونکہ ہر فرد کے اندر یہ سارا علامتی اور اساطیری طرزِ بیاں موجود ہے' لہٰذا جب وہ فنی تخلیق میں خود کو اُجاگر کرتا ہے' معاشرہ اپنی داخلی سطح پر اس سے متمتع ہوتا ہے...... یُوں ایک سچا فن کار' فرد اور معاشرے کے رشتے ہی کا علم بردار قرار پاتا ہے: تاہم وہ اس رشتے کی معروضی سطح سے کہیں زیادہ اُس کی داخلی سطح کو اہمیت دیتا ہے! اسی لیے وہ ایسا فن تخلیق کرتا ہے جو بقول ہربرٹ ریڈ (Herbert Reade) ہمیشہ "اب" کی فضا کا حامل ہوتا ہے۔ یعنی جو کبھی باسی نہیں ہوتا (The Forms of Things Unknown, p.148)۔ یوں بھی جب کوئی فن کار' تخلیق کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے' وہ خود کو ایک لمحے پر مرتکز کر لیتا ہے اور اس ارتکاز کی مدد سے ایک ہی لمحے میں اُس سارے زماں کو دریافت کر لیتا ہے جو اُس کے اپنے باطن میں پوشیدہ تھا۔ یہی بات صُوفیا کے ہاں اس طور ملتی ہے کہ جُز اپنے اندر غوطہ لگا کر کُل کو پہچان لیتا ہے۔ دُوسری طرف فلاسفہ کے ہاں ایک شے کو دُوسری اشیا سے منسلک کر کے ایک تصوّر قائم ہوتا ہے...... گویا فن کار' خود کو ایک لمحے' احساس' منظر یا کیفیت میں اس طور غرق کر لیتا ہے کہ باقی دُنیا سے اُس کا کوئی تعلق نہیں رہتا جبکہ منطقی انداز میں سوچنے والا اُس لمحے کو دُوسرے لمحات' مناظر یا اشیا سے منسلک کر کے تعقلات (concepts) قائم کرنے پر مجبور ہے۔ نتیجہ یہ کہ فن کار' اپنی ذات میں اُتر کر' داخلی آہنگ کو چھونے اور یُوں تخلیق کے عمل میں مبتلا ہونے میں کامیاب ہو جاتا ہے جبکہ ایک عام آدمی' زندگی کی معروضی سطح ہی کے اِدراک تک خود کو محدود رکھتا ہے۔ یہی حال اُن اُدبا کا ہے جو مقصدیت اور افادیت کے سنہری نام پر معروضی زندگی اور اس کے مسائل کو اپنے فن

میں سمونے کی شعوری کوشش کرتے ہیں...... ایسے لوگ' اس آہنگ کو مَس نہیں کر سکتے جو غوّاصی کے عمل کا منت کش ہے اور جس کے بغیر کوئی ادیب تخلیقی طور سے فعّال نہیں رہ سکتا۔

تخلیقِ فن میں جہاں افادیت پسند اُدبا نے معروضی دُنیا کے مسائل کو اور فرائیڈین نقطۂ نظر کے حامیوں نے فن کار کی شخصی زندگی کے حالات و کوائف کو تمام تر اہمیت تفویض کر کے یک رُخا نظریہ مرتب کیا' وہاں بعض مفکرین نے تخلیق کے ضمن میں شخصیت کی نفی (Extinction of Personality) کا موقف اختیار کیا...... یُوں ایک اور انتہائی صورت وجود میں آ گئی۔ شخصیت کی نفی کا مطلب ہی یہ ہے کہ فن صرف اس غیر شخصی' غیر ارضی دُنیا کا عکاس ہے جو فرد کے اجتماعی لاشعور میں مستور ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ داخلی آہنگ کی مہیا کردہ برقی قوت کے بغیر' فن کار کا تخلیقی عمل جاری نہیں ہو سکتا' تاہم اس بات سے بھی انکار شاید مشکل ہو کہ فرد کی زندگی' اس کے شخصی حالات' نیز وہ زمانہ جو اس کا احاطہ کیے ہوئے ہے...... یہ سب بھی تخلیق کی مخصوص صورت اور مزاج پر اپنے اثرات مرتسم کرتے ہیں: اگر ایسا نہ ہوتا تو فن میں تنوع مفقود ہو جاتا۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیقِ فن کی اس تمثیل میں چار کردار حصہ لیتے ہیں...... اجتماعی لاشعور' معروضی دُنیا' تخلیقی مشین اور آہنگ! مگر یہ سارا ڈراما فنکار کی ذات کے اندر کھیلا جاتا ہے' جہاں خارج کی دُنیا اور شخصیت کے بوجھل اجزا اجتماعی لاشعور کے مخفی عناصر سے ٹکرا کر بے سمت' بے ہیئت اور بے نام ہو جاتے ہیں۔ تاہم جب فنکار کی ذات میں چھپی ہوئی تخلیقی مشین (جو داخلی آہنگ کو مَس کرنے سے حرکت میں آتی ہے)' اس بے صورت فضا سے تخلیق کو جنم دیتی ہے تو تخلیق کا داخلی نظام' اجتماعی لاشعور کی جہات سے اور خارجی صورت' زمانے اور شخصیت کے اجزا سے متشکل ہوتی ہے۔ چنانچہ ایک فنی تخلیق کی توضیح یُوں کی جا سکتی ہے کہ یہ اپنے زمانے سے منسلک بھی ہے اور ماورا بھی! اس کی حیثیت اس بیج کی سی ہے جس کے اندر درخت کی ایک نئی نسل کی بے صورت "صورت" پنہاں ہے لیکن جو مناسب زمین' پانی اور فضا کے بغیر تشکیل پذیر نہیں ہو سکتی...... نہ صرف یہ بلکہ جب وہ اپنے جسم کی تشکیل میں خارجی عناصر کو بروئے کار لاتی ہے تو یہ عناصر اس پر کتبوں یا لبادوں کی طرح آویزاں نہیں ہو جاتے' گھل کر اس کے اندر جذب ہوتے اور ایک ایسے پیکر میں ڈھل جاتے ہیں' جس کا ایک بے نام سا ہیولا ہی بیج کے اندر موجود ہوتا ہے۔ گویا درخت کا ڈھانچا...... یہ تو پانی' مٹی' ہوا کا ایک مرکب' لیکن جب وہ ایک کیمیائی عمل سے گزر کر اپنی خاص صورت میں نمودار ہوتا ہے تو پانی' مٹی اور ہوا کی ہیئت سے قطعاً دست کش ہو چکا ہوتا ہے۔ جب تک خارج کے اجزا اپنی معروضیت کو تج نہ دیں' وہ فنی تخلیق میں جذب ہو ہی نہیں سکتے۔ معاشرے کی ضروریات اور مسائل کو ادب میں شعوری طور سے سمونے والوں کے لیے یہ لمحۂ فکریہ ہے!

....

۲

آہنگ جو حرکت اور سکون کے عناصر پر مشتمل ہے، نہ صرف فن کار کی تخلیقی حس کو مہمیز لگاتا ہے بلکہ اس سے پھوٹنے والی تخلیقات کے تار و پود میں حل بھی ہو جاتا ہے۔ مگر ہوتا یوں ہے کہ جب فن کار کا وسیلۂ اظہار (سرسنگ، لفظ یا جسم وغیرہ) اس آہنگ کو خود میں جذب کرتا ہے تو اپنے خاص مزاج کے مطابق ہی تخلیق کا ثمر قبول کرتا ہے۔ مثال کے طور پر وسیلۂ اظہار اگر انسانی جسم ہو تو یہ آہنگ کو چھوتے ہی رقص میں تبدیل ہو جائے گا۔

فنونِ لطیفہ میں رقص سب سے قدیم فن ہے، لہٰذا یہ بنیادی آہنگ سے نسبتاً زیادہ متاثر ہے۔ ابتدائی جنگلی تہذیب، بجائے خود جسم کی ایسی پکار تھی جو ایک خاص لمحے میں برانگیختہ ہو کر سارے قبیلے کو اپنی گرفت میں لے لیتی تھی ...... یہ تہذیب، جنگل کے جزر و مد سے پوری طرح مربوط تھی۔ گویا جب جنگل سوتا، جنگلی قبیلے پر بھی مُردنی چھا جاتی؛ اور جب وہ بیدار ہوتا (یعنی اس کے درختوں میں زندگی کا رس اور شریانوں میں لہو دوڑتا) تو انسان بھی آگے بڑھ کر جنگل کے رقص میں شامل ہو جاتا۔ مجموعی اعتبار سے یہ رقص، قبیلے کی جسمانی حرکت پر منتج ہوتا ...... چاہے اس حرکت کا مدعا غنیم سے مقابلہ کرنا ہوتا یا جنسی روابط میں مبتلا ہونا! اُن ایام میں انسان، فطرت کے اس قدر قریب تھا کہ وہ غیر شعوری طور سے فطرت کے اس "رقص" میں شریک ہو جاتا جس میں درخت، حیوان، پرندے اور دوسرے جان دار مبتلا ہوتے۔ اس رقص کا مقصد ذات کا تحفظ ہی نہیں، نسل کا تحفظ بھی ہوتا۔ بعد ازاں جب قبائلی زندگی جنگل کے بجائے زراعت سے منسلک ہوئی تو رقص، نُموکی قوتوں کو برانگیختہ کرنے کا ذریعہ متصور ہوا۔ چنانچہ جب بیج بونے یا فصل کاٹنے کی رُت آتی پورا قبیلہ (بیج کی قوت کو متحرک کرنے یا اناج کے لیے) قبیلے کی جملہ قوتوں کو مجتمع کرنے کے لیے رقص کرتا۔ رقص کی ایک صورت وہ بھی تھی جو انسان یا معاشرے کے اندر داخل ہونے والی بد روحوں یا برائی کے عناصر کو خارج کرنے کے لیے کام

میں لائی جاتی۔ مگر اِن سب صورتوں میں رقص کا واحد مقصد انجماد، گھٹن اور بوجھل پن کو رفع کرنا ہوتا۔ فطرت کا قانون بھی یہی ہے کہ ہر ذی روح اُس کے ازلی و ابدی رقص میں شریک ہونے کے لیے گاہے گاہے اپنے اُوپر سے بوجھل کینچلی اُتارتا رہے۔ کینچلی اُتارنے کا یہ عمل جسمانی سطح پر بھی ہو سکتا ہے اور روحانی سطح پر بھی! جسمانی سطح پر رقص کا ہیجان خون کو متحرک کر کے جسم کو چاق و چوبند بناتا ہے اور روحانی سطح پر برائی کے اُن عناصر کا استیصال کرتا ہے جو جسم میں داخل ہو گئے ہوں۔ چنانچہ دُوسرے فنونِ لطیفہ کی طرح رقص بھی "اندر کی دُنیا" کو پاک صاف کرتا ہے۔ خیر کا پاکیزہ ترین تصور بھی یہی ہے کہ جز، کُل کے ساتھ پُوری طرح مربوط اور منسلک رہے۔ لیکن جب کسی وجہ سے جز بوجھل ہو جاتا ہے (اسے گناہ کی صورت کہہ لیجیے) تو کُل کے قدموں سے قدم ملا کر چل نہیں سکتا۔ فن کا امتیازی وصف یہ ہے کہ جز کو اس بوجھ سے آزاد کرتا ہے تاکہ وہ سبک سار ہو کر دوبارہ کُل کا ہم رکاب ہو سکے۔ مثلاً رقص کی صورت میں جسم کا فاضل بوجھ اُتر جاتا ہے اور وہ لطیف ہو کر فطرت کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ ویسے بھی جسم کو غلیظ اور گناہ آلود کہا گیا ہے اور ان اثرات سے نجات پانا مذہبی تصورات اور صوفیانہ مسلک کا اوّلیں مقصد قرار پایا ہے؛ مگر یہ ایک انتہائی اہم بات ہے کہ رقص، جسم کو تیاگنے کے بجائے اُسے ارفع ترین کیفیات سے مملو کرنے کا ذریعہ ہے۔ رقص کے دوران میں گویا جسم کے اندر اسُر اور دیوتا ایک دُوسرے سے متصادم ہوتے ہیں اور پھر اسُر اپنی پست حیثیت سے اُوپر اُٹھ کر دیوتا کے لطیف اور ارفع مقام پر پہنچ جاتا ہے۔ اس کام کے لیے رقص میں اسُر کو اپنی قربانی دینا پڑتی ہے۔ قربانی اسُر کے اندر چھپے ہوئے شر کے استیصال کا ذریعہ ہے اور تمام اساطیر اور مذاہب میں اس کی کارفرمائی صاف دکھائی دیتی ہے۔ فی الواقعہ قربانی، جسم اور جذبے کے بوجھل پن کو ختم کرتی اور انسان کو گناہ کی دم روکنے والی فضا سے نجات دلاتی ہے۔ رقص ایک طرح کا "گنگا اشنان" ہے کہ اس سے پاپ کے داغ دھبے دُھل جاتے ہیں۔

قبائلی ناچ مزاجاً اجتماعی رقص کی ایک صورت ہے۔ آج بھی لوک ناچ، اس اجتماعی رقص ہی کو پیش کرتا ہے۔ گویا یہ پُورے قبیلے کا اظہارِ ذات اور اس شر کو ختم کرنے کا ذریعہ ہے جس نے گھٹن اور بے حسی کی صورت میں پُورے قبیلے کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ یہ اُس دور میں فروغ پذیر ہوا جس میں "فرد" ابھی پُوری طرح پیدا نہیں ہوا تھا۔ مذاہب میں یہ وہ دور ہے جس میں خداوند پُورے قبیلے سے مخاطب ہوتا تھا۔ بعد ازاں جب فرد کی ذات قبیلے کے اجتماع سے ممیز ہوئی تو وہ اپنے اعمال کے لیے خود جواب دِہ متصور ہوا اور بندے اور خدا کا رشتہ واضح طور سے اُبھر آیا۔ فنونِ لطیفہ میں بھی جب اجتماعی اظہار نے انفرادی اظہار کے لیے جگہ خالی کی تو تخلیق، فرد کی ذات کا عکس پیش کرنے لگی۔ اس سے فن میں وہ تنوع، بوقلمونی اور رنگا رنگی پیدا ہوئی جو فن کار کی ذات کو منہا کر دینے سے کبھی وجود میں نہیں آسکتی۔ رقص کے سلسلے میں دیکھیے کہ فرد نے اجتماع سے کٹ کر رقص

کو اپنی ذات کی دریافت اور تسخیر کا ذریعہ بنایا تو اس میں وہ فنی جزرومد، گہرائی اور لطافت پیدا ہوئی جو اجتماعی رقص کی شدت اور شور سے قطعاً مختلف تھی۔ اجتماعی رقص میں اکیلے رقاص کی شخصیت انبوہ کی اجتماعیت میں بالکل جذب ہو جاتی ہے۔ چنانچہ جنگی ترانے پر مارچ کرتی ہوئی فوج ڈھول کے تال پر رقص کرتا ہوا وحشی قبیلہ یا جنسی بے راہ روی کا مظاہرہ کرتا ہوا جنگلی گروہ...... ان سب میں فرد گویا موجود ہی نہیں ہوتا۔ دوسری طرف ایک تنہا رقاص کا اظہار فن جسم کے زمین سے اوپر اٹھ کر روح کے مدارج تک پہنچنے کی ساری داستان کو پیش کر دیتا ہے۔ رقص میں بقول ییٹس (Yeats) رقص اور رقاص ایک ہو جاتے ہیں...... اس طور کہ ان میں تمیز کرنا ممکن نہیں رہتا؛ لیکن رقاص کا اجتماعی رقص میں جذب ہو جانا ایک الگ عمل ہے اور اپنے طور پر رقص کی روح سے ہم آہنگ ہونا ایک بالکل جدا عمل ہے۔ موخر الذکر دریافت اور تخلیق کی ایک صورت ہے نہ کہ تقلید اور تتبع کی! میری وگ مین (Mary Wigman) نے تو یہاں تک کہا ہے کہ اس کے لیے تخلیق شدہ آہنگ پر رقص کرنا، کبھی طمانیت اور مسرت کا باعث نہیں بنا (Brewster Chiselin - *Creative Process*, p.78)۔ بے شک آہنگ نے اُسے رقص پر آمادہ کیا لیکن رقص کرتے ہوئے جس روحانی کایا پلٹ سے وہ دوچار ہوئی اس رقص، تمام مدارج سے بالاتر ہو کر ایک نئی تخلیق میں ڈھل گیا۔ اکثر رقاص ایک بنے بنائے آہنگ کے مطابق رقص کرتے ہیں لیکن ایک سچا فن کار رقص کرتے ہوئے ایسی نئی دنیا خلق کر لیتا ہے جو پہلے کہیں موجود نہ تھی۔ یوں وہ جسم کی ناپاکی، کثافت اور جذبے کی گھٹن اور بوجھ سے نجات پانے میں پوری طرح کامیاب ہو جاتا ہے۔ اساطیر میں رقص کو بیک وقت تخریبی اور تعمیری کہا گیا ہے۔ شیو کے بارے میں مذکور ہے کہ وہ رقص کی پہلی تھاپ سے کائنات کو تباہ کر دیتا ہے اور دوسری سے اُسے از سر نو جنم دے ڈالتا ہے۔ کالی کا رقص، شیو کے ناچ کا وہ تخریبی پہلو ہے جو پرانے اور فرسودہ جہان کو ملیامیٹ کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ چنانچہ کالی کے ہاتھ میں بریدہ سر رقص کے اس خاص پہلو ہی کا علم بردار ہے۔ سلومی (Salome) کے رقص میں بھی بریدہ سر رقص کے اسی پہلو کو اجاگر کرتا ہے۔ اسی طرح ییٹس نے سدھ (Sidhe) کا سراپا پیش کیا ہے جو گرداب آسا رقص میں مبتلا ہوتی ہے۔ سدھ کے لغوی معنی ہوا کے ہیں۔ گویا سدھ کا رقص گرد باد کے رقص کی ایک صورت ہے مگر مزاجاً یہ رقص بھی تخریبی اور تباہ کن ہے اور سلومی کے رقص کی یاد تازہ کرتا ہے۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ تخریب اور تعمیر دونوں رقص کے بنیادی اجزا ہیں جو ایک دوسرے کے بغیر قائم نہیں رہ سکتے۔ رقص، پرانے، بوجھل اور زنگ آلود جہان کو مٹاتا ہے اور عین اس سمے جب رقص کی گردش میں ہر شے تحلیل ہو جاتی ہے، اس کے اندر سے ایک نیا اور تازہ جہان پھوٹ نکلتا ہے جو سابقہ جہانوں سے کہیں زیادہ خوبصورت اور لطیف ہے۔ یہی حال اس رقاص کا ہے جو ایک مقررہ آہنگ پر اپنے رقص کا آغاز کرتا ہے لیکن رقص کرتے ہوئے اپنے جسم اور رقص میں کوئی بُعد،

کوئی فاصلہ باقی نہیں رہنے دیتا۔ یُوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ اُس کا جسم رقص میں اِس طور تحلیل ہو جاتا ہے کہ دُوئی کا تصوّر تک باقی نہیں رہتا۔ پھر جب جسم اور رقص کا سنجوگ مکمل ہو جاتا ہے تو اُس کیفیت کے اندر سے رقص کا وُہ پہلو بر آمد ہوتا ہے جو سراسر خیز، حُسن اور لطافت ہے ...... یہ پہلو ہمیشہ ایک جَست سے نمودار ہوتا ہے ......جَست اِس لیے کہ رقص کی یہ صورت ابتدائی ناچ سے مزاجاً اِس قدر مختلف ہوتی ہے کہ اِن دونوں میں کوئی ربط دریافت کرنا خاصا کٹھن کام ہے...... یُوں رقص زماں و مکاں سے ماورا ہو کر ایسا نیا آہنگ خلق کر لیتا ہے جو ابتدائی آہنگ کے مماثل بھی ہے اور اُس سے مختلف بھی ...... یہی تخلیق کا طُرّۂ امتیاز ہے کہ وہ اپنی جگہ منفرد اور یکتا بھی ہوتی ہے اور اُس زوجِ کُل کا حصّہ بھی جس سے ہر شے کی ابتدا ہوئی تھی۔ خواجہ عثمان ہارونی کے دو شعر اِس کیفیت کی نہایت عمدہ عکاسی کرتے ہیں:

خوشا رندی کہ پامالش کنم صد پارسائی را
زہے تقویٰ کہ من با جبّہ و دستار می رقصم
اگرچہ قطرۂ شبنم نہ پوید بر سرِ خارے
منم آں قطرۂ شبنم بنوکِ خار می رقصم

پہلے شعر میں رندی کا عمل، پارسائی کے پُرانے زنگ آلود نظام کو پامال کرتا ہے لیکن اِس پامالی کے اندر سے بھی رندی تقوے کا ایک نیا اور ارفع رُوپ دھار کر بر آمد ہو جاتی ہے۔ تاہم یہ قلبِ ماہیت، رقص ہی کے ذریعے انجام پاتی ہے۔ دُوسرا شعر اِس نئی کیفیت کے ظہور کا فن کارانہ اظہار ہے۔ شاعر کہتا ہے ہر چند کہ یہ نئی کیفیت ایک ناساز گار فضا سے پھُوٹی ہے لیکن اِس میں اِتنی توانائی ضرور ہے کہ یہ نوکِ خار پر بھی رقص کر سکے۔ یہ شعر تخلیقِ فن کے اُس نازک مرحلے کا بیان ہے جہاں "ہونے" اور "نہ ہونے" کی کیفیات ایک دُوسرے میں جذب ہو جاتی ہیں۔ دراصل رقص، بے خودی اور خودی کے سنجوگ کو پیش کرتا ہے۔ پہلے رقّاص اپنے اِرد گرد کی فضا سے منقطع ہو کر، بقول ہارونی، اپنی ذات کے گرد "بہ صورتِ پرکار" رقص کر کے، بے خودی کی کیفیت میں یکسر ڈوب جاتا ہے (یہ ارتکاز کی شدید ترین صورت ہے) اور پھر اُس کے بطون میں سے ایک منفرد تخلیق کی صورت میں پیدا ہو جاتا ہے۔ یُوں کہہ لیجیے کہ بے خودی کے اندر سے خودی یا شعورِ ذات جنم لیتا ہے۔ علامہ اقبالؒ نے تخلیق کے اِس عمل کو اپنے ایک شعر میں یُوں بیان کیا ہے:

رقصِ تن در گردش آرد خاک را
رقصِ جاں برہم زند افلاک را

یعنی رقصِ تن، بے خودی کے اُس مرحلے پر منتج ہوتا ہے جہاں ارض کا سارا انجماد ٹوٹ جاتا ہے اور پھر اس

بے صورت "تصورات" میں سے رقصِ جاں کا وہ پہلو برآمد ہوتا ہے جس کی اپنی انفرادیت اور خودی ہے اور جو افلاک تک کو مرتعش کرنے کی سکت رکھتا ہے۔

رقص کی زبان جسم ہے اور جسم کورے برتن کی طرح ذرا سی ٹھیس لگنے سے ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے۔ رنگ، پتھر اور لفظ کے مقابلے میں جسم ایک کمزور سا وسیلہ ہے' لہٰذا رقص کے مظاہر جسم کی صورت میں نہیں' پتھر' لفظ یا تصویر میں محفوظ رہ سکتے ہیں۔ پاکستان میں موہنجوڈرو کے رقص' بھارت میں ایلورا اجنتا کے رقص اور مصر میں اٹھارھویں خاندان کے رقص' پتھروں یا تصویروں میں محفوظ ہیں۔ اسی طرح شاعری نے بھی رقص کی رفعت اور لطافت کو لفظوں میں سمیٹنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ یہ مغربی شاعری کا ایک شاداب موضوع ہے۔ چنانچہ وہاں کی شعری زبان میں رقص کے مظاہر بڑی خوبی سے اُجاگر ہوئے ہیں۔ دوسری طرف اردو شاعری نے رقص کے موضوع سے سوتیلی ماں کا سا سلوک کیا ہے۔ جدید دور سے قبل تو رقص شاذ ہی اردو شاعری کا موضوع متصور ہوا۔ اس دور میں حفیظ جالندھری کی نظم رقاصہ' رقص کے بارے میں ایک عام شہری کے ردِعمل کی عکاس ہے یعنی اس میں اس بات کا اظہار ہوا ہے کہ رقص بے باکی اور بے حیائی کا مظہر ہے۔ ظاہر ہے' اس قسم کی نظم اخلاقیات سے متعلق ہے نہ کہ رقص کے موضوع سے۔ ن م راشد کی نظم اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے میں بھی رقص کی لطافت' رفعت اور جذبے کی تہذیب کا عمل ناپید ہے اور رقص بجائے خود نظم کا موضوع نہیں' کسی دوسری ذہنی واردات کے تابع ہے۔ اس نظم میں شاعر نے اپنے زمانے کے ایک ایسے برہم نوجوان کو پیش کیا ہے جو زندگی سے بھاگ کر رقص گاہ میں پہنچتا ہے اور پھر اپنی "ہم رقص" سے درخواست کرتا ہے کہ وہ اُسے اپنے بازوؤں کے حصار میں پناہ دے' اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

جدید اردو شاعری میں رقص کے موضوع پر غالباً صرف دو خوب صورت نظمیں کہی گئی ہیں...... ایک یوسف ظفر کی ہے اور دوسری قیوم نظر کی! پہلے یوسف ظفر کی نظم رقص کے کچھ حصے:

چاندنی شب میں مری فرفر کی ناگن رقص کر
پھر اسی دھن میں اُسی گت پر چھنا چھن رقص کر
چھن چھن چھنا چھن رقص کر
فرفر کی ناگن رقص کر
طبلہ کہے دھن دھن دھمک
چھاگل کہے چھوچھا چھمک
آنکھوں کے تارے ناچ جائیں
گت کے سہارے ناچ جائیں

ہوں رقص میں یوں انگلیاں
جیسے چمکتی کہکشاں
جیکھی نگاہیں رقص میں
چاندی کی بانہیں رقص میں
رُک اور رُک کر جھوم جا
دیکھ اس طرف اور گھوم جا
گردن کو مٹکا کر دکھا
آنکھوں کو شرما کر دکھا
چھن چھن چھنا چھن رقص کر
تر تر کی تاگن رقص کر

بال بکھرا کر ذرا بانہیں اٹھا کر رقص کر
یوں نہیں ترچھی نظر سے مسکرا کر رقص کر
ہاں ہاں جھٹک کر رقص کر
گیسو جھٹک کر رقص کر
سینے کو بل دے ناچ جا
پاس آکے چل دے ناچ جا
پھر اک طرف کو جھک کے چل
ہو جھیل میں جیسے کنول
پھر لب ہلیں انگلی اٹھے
دل کی تمنا جی اٹھے
خاموش لے میں گائے جا
شمع نظر اکسائے جا
چکرا کے اک دم بیٹھ جا
چھم چھم چھما چھم بیٹھ جا
چھن چھن چھنا چھن رقص کر
تر تر کی تاگن رقص کر

یوسف ظفر کی یہ نظم رقص کرتے ہوئے بدن کو ایسے فنی اہتمام کے ساتھ پیش کرتی ہے کہ قاری رقص اور جسم میں کوئی تفریق قائم نہیں کر سکتا۔ شاعر نے لفظوں کے وسیلے سے رقص کی ایک ایک حرکت کو اس خوبی سے پیش کیا ہے کہ جب انگلی اٹھتی ہے یا پاؤں چھم چھم کی پھوار میں یک لخت رکتے اور پھر چل پڑتے ہیں تو قاری کے جذبات

میں بھی جزرومد نمودار ہونے لگتا ہے اور وہ لمحہ بھر کے لیے رقص اور رقاصہ کی دوئی کو فراموش کر کے ایک ایسی لطیف کیفیت میں گم ہو جاتا ہے جس کا کوئی نام نہیں۔ یوسف ظفر نے اپنی اس نظم میں جسم کے لہلہاتے چمن زار کا انظارہ کیا ہے اور رقص کے جادو سے ناظر کا دل موہ لیا ہے۔

قیوم نظر کی نظم ناچ بھی رقص کو کسی اور صورتِ حال کی تفہیم کے لیے کوئی ذریعہ نہیں بناتی، یہ نظم اس صحت مند جسم کی شگفتگی اور شادابی کو بیان کرتی ہے جو رقص کی گردش میں اپنی تہذیب کرنے کے علاوہ ناظر کے جذباتی تشنج کو بھی رفع کر دیتا ہے۔ نظم یہ ہے:

ساز کی صداؤں پر
چھن چھنا چھنن چھنن
ڈھل رہا ہے بانکپن
ناچ ناچ بحرِ فن
ساز کی صداؤں پر
ہاتھ، آنکھ، لب ملیں
حسن کی حدیں ملیں
ذوقِ ناز سے گزر
جسم و جان ایک کر
سرخوشی کے طور ناچ
ناچ، ناچ، اور ناچ!

پاؤں میں تھکن نہ ہو
انگلیوں میں دم رہے
فرقِ پیچ و خم رہے
کیفِ زیر و بم رہے
پاؤں میں تھکن نہ ہو
ڈگمگا نہ شمع تو
تھرتھرا رہی ہے لو
جل رہی ہے زندگی
بس یہی ہے زندگی
زندگی کا زور ناچ
ناچ، ناچ، اور ناچ!

۳

اِنسانی جسم' آہنگ سے آشنا ہو تو رقص جنم لیتا ہے' مگر آواز' آہنگ کے دائرے میں سمٹ آئے تو موسیقی وجود میں آتی ہے۔ موسیقی اُس فنی اِظہار کا دُوسرا نام ہے جس میں آواز' اپنے بوجھل' ناتراشیدہ عناصر سے نجات پا کر لطیف اَور سبک سار ہو جاتی ہے...... بالکل جیسے رقص کرتا ہُوا بدن' اپنے بوجھ سے سبک دوش ہو کر لطافت اَور رفعت کا حامل بن جاتا ہے۔

آہنگ' آواز کا پیش رَو ہے اَور آواز' روشنی سے پہلے برانگیخت ہوتی ہے۔ چنانچہ بچہ اِبتداً (رحمِ مادر میں) آہنگ سے آشنا ہوتا ہے' بعد ازاں دُنیا میں وارِد ہونے پر وہ دیکھنے کی صلاحیت سے کہیں زیادہ سُننے کی صلاحیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ آہنگ' آواز اَور روشنی' تینوں اُس دُوئی ہی کے مِنت کش ہیں جو بنیادی طور سے سکون اَور حرکت کی دُوئی ہے لیکن جو آہنگ سے روشنی تک آتے آتے خود کو خاصی نمایاں کر لیتی ہے۔ روشنی کے مقابلے میں آواز نسبتاً کم دُوئی کی حامل ہے...... وجہ یہ کہ روشنی کے سامنے معمولی سی رُکاوٹ بھی آئے تو وہ فوراً اپنی برہمی کا اظہار پرچھائیں کی صورت میں کرنے لگتی ہے جبکہ آواز' معمولی رُکاوٹوں کو خاطر میں نہیں لاتی۔ آواز کا سیلان' اِنجذاب اَور پھیلاؤ کی طرف نسبتاً زیادہ ہے۔ اِس کا ایک اَدنیٰ ثبوت یہ ہے کہ اُوپر والی منزل کے کسی کمرے میں قمقمہ جل رہا ہو تو اُس کی روشنی نچلی منزل کے کسی کمرے میں مشکل ہی سے پہنچے گی؛ البتہ وہاں کوئی ریڈیو بج رہا ہو تو اُس سے ساری عمارت مستفید ہو گی۔ نتیجہ یہ ہے کہ اُس معاشرے میں' جس نے حقیقتِ اَولیٰ کو روشنی سے تعبیر کیا' گناہ اَور ثواب' بدی اَور نیکی کے تصورات اُبھر آئے جبکہ اُس معاشرے میں' جس نے موسیقی کو تخلیقِ کائنات میں اَہم ترین عُنصر گردانا' متضاد عناصر کی حدود' آپس میں گڈمڈ ہوتے رہیں اَور پُوری طرح نمایاں نہ ہو سکیں۔

روشنی...... زندگی اَور کائنات کو سمت اَور حرکت سے آشنا کرتی ہے...... یہی وجہ ہے کہ روشنی سے

کسب نُور کرنے والے فنون میں جہت اور حرکت کا احساس ایک قدرتی اَمر ہے (اِس کا ذکر آگے آئے گا) مگر آواز سے مستفید ہونے والے فنون میں پھیلاؤ اور اشتراکیت کا عمل نسبتاً زیادہ شدید ہے۔ دونوں کا اپنا اپنا دائرۂ عمل ہے مگر جب یہ آہنگ سے چلنے والی تخلیقی مشین سے گزرتی ہیں تو فن کے پیکروں میں اُبھرنے لگتی ہیں...... ایسے میں روشنی شبیہہ یا اِمیج میں اور آواز سُر یا لَے میں ڈھل جاتی ہے۔

فن قلبِ ماہیت کی ایک صورت ہے مگر یہ قلبِ ماہیت ہمیشہ تہذیبِ نفس پر منتج ہوتی ہے...... یوں کہ کھردرے پن سے نزاکت اور لطافت کے پہلو برآمد ہو جاتے ہیں۔ آواز اصلاً ایک سپاٹ، کرخت اور بے ہنگم شے ہے جس میں فنی جاذبیت نام کو بھی نہیں۔ آواز کا جذباتی اِظہار بھی فن کے زُمرے میں نہیں آتا، اگر ایسا ہوتا تو بچّے کی موت پر ماں کا نوحہ یا اژدہے کے منہ میں آئے ہوئے اِنسان کی چیخ بھی موسیقی کا ایک دلکش سُر متصور ہوتی۔ واقعہ یہ ہے کہ جذباتیت کی فضا میں فنی اِظہار کے اِمکانات خاصے کمزور پڑ جاتے ہیں۔ فن کے لیے نفسی بُعد بہت ضروری ہے اور یہ اکثر و بیشتر فنی تناظر کے تُنو یا واقعے سے زمانی فاصلے کے بعد ہی وُجود میں آتا ہے۔ آواز اُس وقت موسیقی میں ڈھلتی ہے جب یہ موسیقار کے باطن میں اپنی گرانباری سے نجات پا کر سبک اور لطیف ہو جاتی ہے اور تضادات کو عبور کر کے ایک منفرد کل میں ڈھل جاتی ہے۔

روشنی کی طرح آواز کی دُنیا میں بھی دُوئی بہرحال موجود ہے گو آواز کی دُنیا میں یہ اِتنی شدید اور واضح نہیں۔ روشنی کی دُوئی خود کو اندھیرے اور اُجالے کے تضادات میں اور آواز کی دُوئی زیر و بم کے انداز میں پیش کرتی ہے۔ یہ ایک ایسا جہان ہے جس میں تنظیم کم اور اِنتشار زیادہ ہے، مگر جب یہ تخلیقی عمل کے دائرے میں آتا ہے، دُوئی ختم ہونے لگتی ہے اور ایک ایسی صورت تخلیق ہو جاتی ہے جو تضادات سے بلند و بالا ہے۔ موسیقار کا کمال بھی یہی ہے کہ وہ آوازوں کے ہجوم سے ایک ایسا نغمہ ترتیب دے جس میں تضادات حل ہو چکے ہوں۔ بے شک اُس نغمے میں تنوع اور رنگا رنگی موجود ہو گی لیکن یہ سب کچھ تضادات کی صورت میں نہیں ایک منظم اور مرتب رُوپ میں برآمد ہو گا۔ گویا موسیقی آوازوں کو آپس میں صرف مربوط ہی نہیں کرتی اُنھیں ایک اَرفع سطح بھی تفویض کرتی ہے اور ایسا کرتے ہوئے دُوئی کے اندر سے "ایک" کو وُجود میں لانے کا کارنامہ بھی انجام دے ڈالتی ہے۔

موسیقی کے بارے میں ایک خیال یہ بھی ہے کہ موسیقار سُر کے ذریعے اپنے جذبات کا اِظہار کرتا ہے۔ سوسن لینگر (Susane K.Langer) نے اِس خیال کی تردید میں وگنر (Wagner) کا یہ قول پیش کیا ہے کہ موسیقی کسی خاص شخص کے اُن جذبات کا اِظہار نہیں جو کسی خاص واقعے سے برانگیخت ہوتے ہیں، یہ تو جذبات کا سا اِظہار ہے جو ہزار صورتیں اِختیار کرنے پر قادر ہے (Philosophy in a New Key, p.188)۔

یوں آواز' جذبے کے بوجھل پن کو ترک کر کے ایک فنی تخلیق میں ڈھل جاتی ہے۔ موسیقار کا کام محض جذبات کے اظہار کے لیے راستہ ہموار کرنا نہیں' اپنے تخلیقی عمل کی مدد سے انھیں اہم صورتوں میں ڈھالنا بھی ہے۔ چنانچہ جب تک فنی تخلیق میں فن کار کی طباعی کے عنصر کو اہمیت تفویض نہ کی جائے' تخلیقی عمل کے پورے نظام کو سمجھنا ناممکن ہے۔

....

۴

رقص اور موسیقی میں آہنگ کی پہچان نسبتاً آسان ہے۔ وجہ یہ کہ فن کے اِن مظاہر میں زیر و بم کی ایک جانی پہچانی صورت "اندر کی دُنیا" کی طرف راہنمائی کے لیے ہمیشہ موجود ہوتی ہے۔ مگر بعض دُوسرے فنون بالخصوص کوزہ گری، مجسمہ سازی اور مصوری وغیرہ میں آہنگ کی نوعیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ مثلاً مصوری میں اظہار کا اہم ترین ذریعہ "خطوط" ہیں اور خطوط کا آہنگ قطعاً ایک جُداگانہ مزاج کا حامل ہے۔ تھامس باڈکن (Thomas Bodkin) کا خیال ہے:

> وہ آہنگ جو تصویر کو اُوپر اُٹھا کر مصوری کے مدارج پر لے آتا ہے اُسے پیٹرن، ڈیزائن یا کمپوزیشن کے مختلف ناموں سے پکارا گیا ہے لیکن یہ تمام الفاظ دراصل کششوں کے اُس توازن ہی کی نشان دہی کرتے ہیں جس سے نظرِ تصویر کی اکائی کو گرفت میں لینے کا اہتمام کرتی ہے۔ گویا آہنگ، تصویر کے جملہ خطوط (Lines)، رنگوں (Colours)، خارجی صورتوں (Masses)، مکانیت (Spaces) اور روشنیوں (Lights) کا وہ اجتماع ہے جو اکائی کے تصور کو وجود میں لاتا ہے: نیز وہ تصویر کو اِس طور قوت تفویض کرتا ہے کہ نظر تصویر کے کسی ایک حصے پر زیادہ دیر تک مرتکز نہیں رہنے پاتی...... یہی آہنگ، تصویر کو وہ سکون، تناسب اور ٹھہراؤ بھی بخشتا ہے جو تصویر کے مختلف اجزا کی مکمل ہم آہنگی کا دُوسرا نام ہے (The Approach to Painting, p.28)۔

مگر تھامس باڈکن کی اِس بات سے ذہن اُس اقلیدی آہنگ کی طرف بھی منتقل ہو جاتا ہے جسے گولڈن سیکشن (Golden Section) کا نام ملا ہے اور جس کے تحت یونان کے دورِ زریں میں، حکما نے فن میں ایک اقلیدی قانون تلاش کرنے کی سعی کا آغاز کر دیا تھا۔ منطق اُن کی یہ تھی کہ آرٹ اگر توازن ہے اور توازن مختلف اشیا کی مقدار یا حجم میں تناسب کی دریافت کا دُوسرا نام ہے تو پھر تصویر کو ایک مقررہ ضابطے کے تابع ہونا چاہیے۔ بے شک گولڈن سیکشن ایک ایسا اُصول ہے جسے ہر اچھا فن کار شعوری یا لاشعوری طور سے ملحوظ رکھتا ہے مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ فن کیا نظم و ضبط کا اِتنی سختی سے پابند بھی ہو سکتا ہے...... اگر بعض مقررہ خطوط کے

مطابق ہی تصویر بنانا لازمی قرار پائے تو اس میں وہ تخلیقی عنصر کہاں سے آئے گا جسے ہنری مُور (Henery Moor) نے تخلیق کی "ناقابلِ فہم جست" کا نام دیا ہے اور جو روایت کے اندر سے بغاوت کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے! ہربرٹ ریڈ (Herbert Reade) نے شاعری کے باب میں اسی بات کو یوں کہا ہے: ردیف اور قافیے کی سخت پابندی کی جائے تو ایسی گھٹن جنم لے گی جو اس پابندی کو توڑنے ہی سے رفع ہو سکتی ہے۔ تمام اچھے مصوّروں نے ضابطے اور روایت کے زنگ آلود تالوں کو توڑنے کی سدا کوشش کی ہے' لہٰذا گولڈن سیکشن کے اقلیدسی آہنگ کا اندھا دُھند اطلاق' فن کے لیے کبھی کار آمد ثابت نہیں ہوا۔ بایں ہمہ' آہنگ کے بغیر مصوری کے کسی شاہکار کا تصور بھی محال ہے۔ یہ آہنگ تصویر کی خارجی بُنت ہی میں نہیں' اُس کے داخلی نظام میں بھی کارفرما ہوتا ہے اور اس دُہرے عمل ہی سے تصویر میں انفرادیت اور فارم (Form) پیدا ہوتی ہے۔

عام طور سے فارم یا ہیئت سے مُراد یہ لی جاتی ہے کہ فن کار' پہلے سے متشکّل ایک ہیئت کو لفظ' رنگ' سنگ یا سُر میں گرفتار کرے۔ اس کی مقبول ترین صورت وہی ہے جسے افلاطون سے منسوب کیا گیا ہے یعنی فن' نقل کی نقل ہے' حالانکہ افلاطون نے فارم کی دو واضح صُورتوں کی نشان دہی کی ہے...... ایک وہ جس کا حُسن زندہ شے یا اس کی نقل میں مستور ہوتا ہے اور دوسری وہ صورت یا تجرید جو مستقیم خطوط' قوسوں اور سطحوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ تاہم افلاطون کا یہ نظریہ کُلّی نظر ہے کہ فن کار کا کام محض شے کے اندر چھپی ہیئت کو دریافت کر کے پیش کر دینا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فن کار جب اس ہیئت کو دریافت کرتا ہے تو دریافت کرنے کے اس عمل میں ایک نئی ہیئت (یا فارم) خلق بھی کر لیتا ہے۔ ہر فن کار چونکہ دریافت کرتا ہے' اس لیے وہ بنیادی طور پر کولمبس ہے...... ایک ایسا کولمبس جو نئی دُنیا کی جھلک بھی پیش کرتا ہے جو اس نے خود دیکھی تھی اور جس میں اُس کے وہ جذبات بھی شامل تھے جو نئی دُنیا کو دیکھ کر اُس کے سینے میں موجزن ہو گئے تھے۔ یہیں فن کار کی شخصیت' اُس کا ماحول اور اُس کے دیکھنے کا خاص زاویہ' فن کی تخلیق پر اپنے اثرات مُرتسم کرتے ہیں۔

ہربرٹ ریڈ (Herbert Reade - Art Now, p.62) کے مطابق:

> مصوری میں دو متبادل طریق رائج رہے ہیں (گو اعلیٰ مصوری ان کی آمیزش ہی سے عبارت ہے)...... ایک وہ جو خطوط کی مدد سے تصویر پیش کرتا ہے: دوسرا تصویر کو اس کے پورے تناظر کے ساتھ سامنے لاتا ہے۔ مصوری کی اصطلاح میں پہلے طریق کو اقلیدسی اور دوسرے کو نامیاتی (Organic) کا نام ملا ہے۔

خطوط کا پیچ و خم' اُن کی قوسیں' تیز رفتار' ایک داخلی اور خارجی ہیجان ہی کی عکاسی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُن اقوام کے ہاں جو جنگ و جدال میں زیادہ عرصہ مبتلا رہیں' یا جن کے ہاں خانہ بدوشی کا رُجحان زیادہ قوی تھا' یا جن کا ماحول کسی وجہ سے سازگار نہیں رہا تھا اور ایک دائمی خوف کے سائے تلے آ گیا تھا' اس قسم کا آرٹ

پیدا ہوا کہ جس میں خطوط کا استعمال زیادہ تھا...... اس آرٹ کا خالق اپنے ماحول سے فرار اختیار کرنے کے لیے خطوط کا سہارا لیتے یا خود کو سنگ دل زمانے سے محفوظ رکھنے کی خاطر دائروں مثلثوں یا مربعوں کے حصار میں پناہ لیتا نظر آتا ہے۔ قدیم انسان کے ہاں ماحول کا یہ خوف بہت زیادہ تھا۔ چنانچہ فرانس کے لاس کس غار (Lascaux Cave) میں (نیز اٹلی اور سپین کے متعدد غاروں میں) آرٹ کے جو نمونے ملے ہیں اُن میں خطوط کا استعمال خاصا نمایاں ہے۔ اسی طرح ایران میں جہاں بیرونِ ملک سے قبائل کی یلغار کا سلسلہ طویل عرصے تک جاری رہا ایسے آرٹ کو فروغ ملا جو خطوں کے علاوہ دائروں مثلثوں اور مربعوں پر مشتمل تھا (جیسا کہ قالین کے ڈیزائن یا مینا کاری کے رُجحان سے ظاہر ہے)۔ دورِ جدید میں جب عام زندگی سے سکون و عافیت کی فضا چھن گئی تو تجریدی آرٹ اور کیوبزم (Cubism) کی تحریکوں نے جنم لیا جو دوڑتے "فرار اختیار کرتے ہوئے خطوں کی شکل میں یا مربعوں اور مثلثوں کی پناہ گاہوں کے رُوپ میں ظاہر ہوئیں۔ مختصر یہ کہ اقلیدسی آرٹ کی پہچان اُس کا تحرک ہے اور یہ تحرک فن کار کو ہمیشہ اقلیدس کی اشکال کے سہارے تجریدیت کی طرف لے جاتا ہے (گویا اس میں سفر کی کیفیت ایک غالب رُجحان کے طور سے موجود ہے)۔ دوسری طرف نامیاتی آرٹ میں حرکت کے بجائے انجذاب کا عمل زیادہ نمایاں ہے اور اس کا خالق اپنے ماحول سے نسبتاً زیادہ گہرے لگاؤ کا مظاہرہ کرتا ہے۔ چنانچہ تصویر میں تناظر وسیع ہو جاتا ہے اور خطوط مدھم پڑ جاتے ہیں...... تخلیق کو دیکھ کر طمانیت اور سکون محسوس ہوتا ہے۔ رُوحانی تصورات کی عکاسی کے لیے آرٹ کا یہ طریق آج بھی مستعمل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مصور جب کسی شے کو پیش کرتا ہے اُس کا کام محض تصویر اُتارنا نہیں ہوتا کہ یہ کام فوٹوگرافی کہیں زیادہ بہتر طریق سے انجام دے سکتی ہے۔ تو پھر فن کار کس عنصر کو پیش کرتا ہے! ناقدین کا خیال ہے کہ شے کی ظاہری ہیئت کے اندر اس کی ایک داخلی ہیئت چھپی ہوتی ہے جسے فن کار دریافت کر کے پیش کر دیتا ہے۔ اگر بات صرف یہیں تک ہوتی تو فن کار ایک منظر سے ایک ہی طرح کی داخلی ہیئت اخذ کرنے میں کامیاب ہوتے! اور اگر ایسا نہیں ہے تو ماننا پڑے گا کہ فن کار دریافت تو کرتا ہے لیکن اس شے کو جو اس کی اپنی شخصیت اور شے کی داخلی ہیئت کے ٹکراؤ سے جنم لیتی ہے نہ کہ محض شے کی داخلی ہیئت کو! اگر اُس کی طبیعت بے قرار ماحول ناساز گار اور خون گرم ہے تو وہ شے کے اندر اپنی گرم نگاہی کو سمو دے گا۔ فن میں اسے حلولیت (Empathy) کا نام ملا ہے جس کا مطلب ہے: شے میں اپنے محسوسات کو سمونا۔ اسی طرح اگر وہ اندر سے پُرسکون اور کشادہ دل ہے تو اس کا سکون قرار نیز کشادہ دلی شے میں منتقل ہو جائے گی۔ شے کی داخلی ہیئت سے انکار نہیں لیکن دیکھنے والے کی آنکھ پر اس بات کا انحصار ضرور ہے کہ وہ دیکھنے کے عمل میں اُس موجود ہیئت کو کس حد تک بدل کر ایک نئی فارم یا ہیئت عطا کر دیتی ہے! ایک اعلیٰ فن کار کے

ہاں اِن دونوں رُجحانات کا آمیزہ نظر آ جاتا ہے۔ جب وہ کسی شے پر نظر ڈالتا ہے اور اپنی ذات کے لمس سے شے کی داخلی ہیئت تک رسائی پاتا ہے تو ایسا فن جنم لیتا ہے جس میں حرکت اور سکون کا امتزاج موجود ہوتا ہے...... مطلب یہ کہ جہاں ایک طرف اُس کے فن میں خطوط کی توانائی اور تحرک دکھائی دیتا ہے (جو اُس کی منزل کوشی کا ثبوت ہے) وہاں دُوسری طرف ماحول سے یگانگت اور لگاؤ بھی نظر آتا ہے (جو اُس کی رُوحانی طمانیت پر دال ہے)...... یوں اُس کے فن میں وہ توازن جنم لیتا ہے جو رُوحِ فن ہے۔ اِس سلسلے میں مغرب کے کئی مصوروں کو بطورِ مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ مشرق میں اِس کی ایک اہم مثال چغتائی کا فن ہے جس میں خطوط کا تحرک...... منزل کوشی اور مہم جوئی کے رُجحان کو اور تناظر کی کشادگی اور پھیلاؤ...... رُوحانی طمانیت اور سکون کو ظاہر کرتا ہے: یہ بات اُن چہروں سے بھی ہویدا ہے جنھیں چغتائی نے بڑے اِلتزام کے ساتھ پیش کیا ہے کہ وہ بیک وقت اَرضی بھی ہیں اور غیر اَرضی بھی؛ پھر یہ بات اُس ماحول سے بھی ظاہر ہے جسے چغتائی نے پیش کیا ہے اور جو بیک وقت متحرک بھی ہے اور ٹھہرا ہُوا بھی...... بہت کم مصور فن کی اِس رفعت کو چھو سکے ہیں۔

تصویر کے اَجزائے ترکیبی میں عام طور سے خط (Line)، ہیئت (Form)، مکاں (Space)، رَوشنی اور تاریکی (Light and Shade) اور رنگ (Colour) کو بڑی اَہمیت تفویض ہُوئی ہے۔ خط میں ایک فطری بے قراری ہے (یہ گویا تصویر کے لیے برقی قوت مہیا کرتا ہے) اور صورتوں کی حُدود خط ہی سے متعین ہوتی ہیں، اِس لیے کوئی صورت بھی اِس کے بغیر وُجود میں نہیں آ سکتی یعنی پُوری تصویر بجائے خود خط ہی کی دست نگر ہے اور خط ہی کینوس پر ایک نئے وُجود کو خلق کرتا ہے۔ اسبرٹ برڈٹ نے تو ولیم بلیک کے حوالے سے یہاں تک لکھا ہے:

> ایک تصویری شاہکار کا سب سے بڑا راز ہی وہ خطوط ہیں جو اُسے اپنے آغوش میں لیے ہوتے ہیں، نیز یہ کہ فطرت میں خاکے (Outline) کا فقدان ہے جبکہ تخیل اِس کا حامل ہے Osbert Burdett - William)
> Blake (1926), p.22)۔

اِس کا مطلب یہ ہے کہ خطوط کا شعور اور اِستعمال ہی فن کی طرف پہلا اہم قدم ہے، اِن کے اِستعمال ہی سے ہیئت جنم لیتی ہے۔ مصوّر کا کمال یہ ہے کہ وہ نہ صرف خطوط کے آہنگ سے ہیئت کے داخلی اور خارجی آہنگ کو اُجاگر کرے بلکہ تضادات کو مٹا کر تاثر کی یکتائی کو بھی وُجود میں لائے۔ یہ کام اُس تراش خراش کے بغیر ناممکن ہے جس سے متضاد اَشیا ایک دُوسرے میں ضم ہو جاتی ہیں...... مُراد یہ کہ تصویر کا آہنگ، فاضل بوجھ سے سبک دوش ہوئے بغیر اُبھر نہیں سکتا: یہی بات ایک عمدہ تصویر میں شامل صورتوں کے بارے میں

بھی کبھی جا سکتی ہے کہ وہ لخت لخت نہیں رہتیں، باہم آمیز ہو کر ایک "کل" کو وجود میں لاتی ہیں۔ روشنی اور تاریکی (Light and Shade) کا عنصر بھی تصویر کے مجموعی آہنگ کے لیے ممد ثابت ہوتا ہے، جسے مصوّر، ایسے تناسب سے پوری تصویر میں بکھیرتا ہے کہ وہ باقاعدہ سانس لینے لگتی ہے۔

خطوط، صورتوں کی پہچان میں ممد و معاون ہیں اور ٹون (Tone)، روشنی اور تاریکی (Light & Shade) کے تناظر میں، صورتوں کے ربطِ باہم کا نام ہے جبکہ رنگ، تصویر میں نہ صرف ایک نئے بُعد کا اضافہ کرتے ہیں بلکہ اُس کے علامتی مفاہیم کو اُجاگر کرنے کے علاوہ آرائشی مقاصد کے لیے بھی کام میں لائے جاتے ہیں۔ مصوّر کا تخلیقی عمل اُس کی اِس کارکردگی میں ہے کہ وہ اِن سب کے ملاپ سے ایک تیسری حقیقت کو وجود میں آنے کی تحریک دے؛ مگر یہ جبھی ممکن ہے کہ تمام خطوط اور رنگ اور زاویے، مصوّر کی ذات کے اندر جذب و تحلیل ہو کر تخلیقی جست کے لیے کچا مواد بن جائیں!

....

۵

اَور اَب شاعری!

شاعری کو فنونِ لطیفہ کا آمیزہ بھی کہا گیا ہے۔ وہ یُوں کہ شعر میں بدن کا لوچ' خط کا تحرک اَور سُر کا ترنّم...... یہ سب یک جا ہو جاتے ہیں...... اِس آمیزش کے باعث' اَور اِس اِعتبار سے کہ شاعری کی تحویل میں ایک الگ ذریعۂ اِظہار بھی ہے' اُسے ایک منفرد فنِ لطیفہ کی حیثیت حاصل ہے۔ پھر چونکہ اِسکا ذریعۂ اِظہار زبان ہے (جس کی بجائے خود دو سطحیں ہیں)' اِس لیے یہ فن زیادہ نازک اَور مشکل بھی ہے۔ زبان کی اِن دو سطحوں میں سے ایک تو کاروباری ہے جو عام زندگی کے مقاصد نیز منطق اَور اِستدلال کے لیے مستعمل ہے' اَور دُوسری مجازی جو اِحساس و تخیل کے اِظہار کے لیے سُود مند ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ اِس کی کاروباری سطح ہمیشہ اِس کی مجازی سطح پر غالب آنے کے لیے بے قرار رہتی ہے۔ لہٰذا شاعر کا زبان کے کاروباری اسلوب سے سبک دوش ہونا ضروری ہے' ورنہ وہ شعر کہہ ہی نہیں سکتا۔ دُوسری مشکل یہ ہے کہ خود مجازی سطح بھی اکثر و بیشتر کثرتِ اِستعمال کے باعث کاروباری سطح پر آجاتی ہے...... حد یہ کہ ایک دَور کی تشبیہیں' اِستعارے' تراکیب وغیرہ پِٹ پِٹا کر آئندہ دَور میں کاروباری حیثیت اِختیار کر لیتی ہیں۔ چنانچہ شاعر کو ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ وہ ہر بار زبان کو ایک نئے اَنداز سے اِستعمال کرے...... یُوں کہ اُس کی مجازی سطح' کاروباری سطح پر غالب آجائے!

بدن' خط اَور سُر بجائے خود معنی سے محروم ہیں مگر ہر لفظ کے ساتھ مفہوم کی پرچھائیں منسلک ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعر جب لفظ سے کوئی شعری کیفیت پیدا کرتا ہے تو وُہ لفظ کو بدن' خط یا سُر کی طرح اِستعمال نہیں کرتا...... پہلے وہ لفظ سے منسلک کاروباری مفہوم کو توڑتا ہے' پھر اُسے ایک نئے مفہوم سے آشنا کرتا ہے۔ مثال کے طور پر' پہاڑ کے لفظ سے ایک خاص کاروباری مفہوم وابستہ ہے لیکن جب شاعر "غم کا پہاڑ" کہتا

ہے تو لفظ "پہاڑ" اپنے لغوی مفہوم کو تج کر ایک شعری مفہوم اختیار کر لیتا ہے۔ اس نئے مفہوم کو خلق کرنا مصور، مغنی اور رقاص کا کام بھی ہے لیکن انھیں یہ آسانی ہے کہ وہ اپنے ذریعۂ اظہار کو براہِ راست استعمال کرنے پر قادر ہیں جبکہ شاعر کو اوّلاً لفظ سے وابستہ رائج پامال اور بندھے ٹکے مفہوم کو مسمار کرنا پڑتا ہے...... صرف یہی نہیں، لفظوں کے ملاپ سے پیدا ہونے والے مفہوم کے منطقی سلسلوں کو توڑنا بھی شاعر کے لیے ازبس ضروری ہے تاکہ وہ (لفظوں کی ایک نئی ترتیب سے) اُس وژن کو بیان کر سکے جس کی طرف وہ تخلیقی عمل کے دوران میں رواں دواں تھا۔ گویا شعر میں الفاظ کا صحیح مقام پر فائز ہونا ناگزیر ہے ورنہ شعر سے اُس کا سحر چھن جائے گا۔ تجربہ شاہد ہے کہ ایک اچھے شعر میں کسی لفظ کا مترادف رکھ دیں تو شعر کا مفہوم تو شاید برقرار رہے لیکن اُس کی ساری پُراسراریت غائب ہو جائے گی۔ مطلب یہ کہ ہر لفظ کا ایک مزاج ہوتا ہے جو ایک خاص وژن کو پیش کرنے کا بہترین ذریعہ ہے اور جب اُس کے بجائے کوئی مترادف استعمال کیا جائے تو مقصد میں کامیابی نہیں ہوتی اور یوں شعر کی جاذبیت بھی ختم ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ہر اچھا شاعر ایک جوہری کی طرح الفاظ میں سے وہی نگینہ منتخب کرتا ہے جو شعری زیور میں جڑے نگینوں کی مجموعی کیفیت سے ہم آہنگ ہو۔ مگر اُسے کس طرح معلوم ہوگا کہ اس کام کے لیے ایک خاص نگینہ (یعنی لفظ) ہی زیادہ موزوں ہے......

یہ بات تجزیے اور تحلیل سے ماورا ہے کیونکہ لفظ کا انتخاب وہبی اور الہامی ہے، منطقی یا شعوری نہیں! بہرکیف لفظ یا لفظوں کے مروج سلسلوں کو توڑ کر ایک ایسی نئی ترتیب کو وجود میں لانا جو شاعر کے وژن کو زیادہ سے زیادہ گرفت میں لے سکے، کوئی آسان کام نہیں۔ غالباً یہی وہ مشکل ہے جس کے باعث شاعر وژن کو سو فی صد کامیابی کے ساتھ خلق کرنے میں ناکام رہتا ہے۔

فنونِ لطیفہ کے دوسرے مظاہر کی طرح شاعری بھی آہنگ کو خود میں سموتی ہے اور اُس کے دونوں رُخوں سے استفادہ کرتی ہے۔ مثلاً رقص اور سُر کی طرح شعر میں بھی ایک خارجی آہنگ موجود ہوتا ہے جو وزن، بحر (اور ردیف قافیے وغیرہ) میں خود کو اجاگر کرتا ہے۔ یہی آہنگ آزاد نظم کی بُنت میں شامل ہو جائے تو اس کا تاثر زیادہ دیرپا ثابت ہوتا ہے۔ دوسری طرف داخلی آہنگ اس تناسب اور توازن میں اُبھرتا ہے جو شعری خیال کا طرۂ امتیاز ہے۔ تشبیہ یا استعارہ اس کی مختصر ترین مثال ہے کہ اس میں دو اشیا کے مابین نہ صرف ایک نیا ربط قائم ہوتا ہے بلکہ تخیل ایک سے دوسری شے کی طرف زقند بھرتا ہے اور یوں رقص کے آہنگ کا منظر بھی دکھاتا ہے۔ مگر ایک شعری ٹکڑے کا اہم ترین وصف یہ ہے کہ اس میں ایک مکمل امیج (Image) کا آہنگ اُبھرتا ہے۔ یہ امیج سادہ بھی ہو سکتا ہے اور تہ دار بھی۔ تہ داری کی صورت میں اُس کے اندر ایک ایسی معنوی پرچھائیں پیدا ہو جاتی ہے جو اُسے تخیلہ کے کسی اور نظام (مثلاً اساطیری سلسلے) سے بھی

منسلک کر دیتی ہے۔ یوں شاعری میں علامتی انداز کی آمیزش سے مزید نئی تہوں کا اضافہ ہو جاتا ہے۔ تاہم اس تہہ داری اور کیموس کی کشادگی کے باوصف شعری ٹکڑے کی بیضویت ختم نہیں ہوتی۔ میں نے یہاں بیضویت کا لفظ گشتالٹ (Gestalt) کے معنوں میں استعمال کیا ہے کیوں کہ بیضویت ہی سے دراصل ایک مکمل اکائی وجود میں آتی ہے۔ شے کا چپٹاپن یا اُس کی مخروطی صورت اکائی کی طرف ایک قدم تو ہے لیکن یہ اکائی کی تکمیل یافتہ شکل نہیں۔ چنانچہ کائنات میں بیج سے لے کر ستارے تک ہر تکمیل یافتہ شے بیضویت کی حامل ہے۔ شاعری کے ضمن میں احاطہ ربط فارم یا گشتالٹ کے الفاظ نہایت کارآمد ہیں کیونکہ متخیلہ (جو شاعری کی جان ہے) کا امتیازی وصف ہی اکائی کی تعمیر ہے۔ یوں بھی گشتالٹ بنانے کی صفت تخلیقی عمل کا ایک نہایت اہم پہلو ہے کیونکہ تخلیق کار جزو کو کل سے کاٹ کر اور ایک الگ صورت میں ڈھال کر یوں پیش کر دیتا ہے کہ وہ بجائے خود ایک کل بن جاتا ہے۔ مگر شاید اس سلسلے میں گشتالٹ سے بھی زیادہ کارآمد لفظ موناڈ ہے [موناڈ (جس کا سب سے بڑا علم بردار لیبنیز (Leibniz) تھا) ایک ایسی رُوحانی انفرادیت ہے جس کے بطن میں اجتماعیت اور لامحدودیت سدا موجود ہوتی ہے ...... چنانچہ لینن (Lenin) نے لکھا ہے کہ موناڈ کا تصور جدلیات ہی کو پیش کرتا ہے]۔ وجہ یہ کہ عام انسان جن اکائیوں کو تخلیق کرتا ہے وہ گشتالٹ تو ہو سکتی ہیں لیکن جب تک اُن میں رُوح موجود نہ ہو موناڈ نہیں کہلا سکتیں۔ فرینک کرموڈ کے مطابق ایک شعری تخلیق رُوح کے لامحدود پھیلاؤ سے عبارت ہونے کے باعث یقیناً اس قابل ہے کہ اُسے ایک جمالیاتی موناڈ کا نام دیا جائے (Frank Kermode- Romantic Image,p.44)! جدید اُردو نظم کے بعض ناقدین نے نظم کی اس اکائی کو بہ نظرِ تحقیر دیکھا اور کہا ہے: نظم اس قسم کی پابندی قبول کرے تو مصنوعی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ایسے ناقدین سے اس حد تک تو اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ منطقی انداز کی شعری تخلیق نظریاتی حد بندیوں میں محبوس ہو کر تصنع آمیز ہو جاتی ہے لیکن اس سے نظم کی اکائی یا تکمیل کا سوال اس لیے متاثر نہیں ہوتا کہ بڑی تخلیق کو مثال کے طور پر پیش نہیں کیا جا سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی شعری تخلیق جب تک اپنی تکمیل کا احساس نہ دلائے اُسے شعری تخلیق کہا ہی نہیں جا سکتا۔ چنانچہ جدید اردو شاعری میں ایسی لاتعداد نظمیں مل جائیں گی جو آزاد تلازمہ خیال کا نمونہ تو ہیں لیکن گشتالٹ یا جمالیاتی موناڈ کی سطح پر نہیں آسکیں۔

جدید اُردو شاعری کا ذکر آیا ہے تو ایک اُصولی بات کا حوالہ ضروری محسوس ہونے لگا ہے کہ خواب کا وصف اُس کی آوارہ خرامی اور بے جہتی ہے جبکہ فنی تخلیق ایک وژن کو گرفت میں لینے کا اہتمام کرتی ہے۔ دُوسرے لفظوں میں فنی تخلیق ...... اپنی جہت سے پہچانی جاتی ہے اور خواب ...... اپنی بے جہتی سے۔ خواب کا سفر اُس نیم پاگل شخص کا سفر ہے جس کے لیے راستے کی ہر پگ ڈنڈی ایک دلکش دعوت ہے جبکہ فنی تخلیق کا سفر اُس کوہ پیما کا سفر

ہے جو ایک خاص جہت میں رواں دواں رہتا ہے اور آپ سفر کے دوران میں اُن تمام راستوں کو مسترد کرتے چلا جاتا ہے جو اس کی جہت کے لیے سازگار نہیں۔ تاہم ایک فنی تخلیق کسی سوچے سمجھے منصوبے یا متعین منزل کے تقاضوں کی مطیع ہرگز نہیں: منزل تو اس کے بطون میں پوشیدہ ہے...... اس حد تک کہ خود فن کار کو اس بات کا علم نہیں ہوتا آیا اس کا تخلیقی عمل اُسے کسی منزل پر پہنچائے گا یا نہیں! بایں ہمہ ایک فنی تخلیق کسی نہ کسی منزل پر ضرور پہنچتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو اور وہ محض ہوا میں معلق رہے تو تکمیل سے محروم رہنے کے باعث، جمالیاتی سوناؤ کی سطح سے نیچے گر جاتی ہے۔ جدید نظم گو شعرا کے لیے یہ لمحۂ فکریہ ہے!

شعر کیسے وجود میں آتا ہے...... یہ ایک ایسا سوال ہے جس کے بارے میں قریب قریب ہر قابلِ ذکر شاعر یا مفکر نے کوئی نہ کوئی خیال انگیز بات ضرور کہی ہے۔ مثال کے طور پر ورڈز ورتھ (Wordsworth) کا خیال ہے:

> شعر گوئی کا وصف ایسے شخص کو ودیعت ہوتا ہے جو نہ صرف دوسروں کی بہ نسبت زیادہ حساس ہو بلکہ جسے ایک طویل اور گہرے سوچ بچار کے مواقع بھی ملے ہوں۔

سوچ کے اس عمل کو اس نے سابقہ محسوسات کا ترجمان ہی نہیں، فرد کی عام زندگی میں داخل ہونے والے محسوسات کا رہبر بھی قرار دیا ہے۔ اس کا نظریہ ہے:

> شاعری نام ہے توانا محسوسات کے قدرتی بہاؤ کا...... یہ ان جذبات سے جنم لیتی ہے جن کی بازیابی حالتِ سکوں میں کی گئی ہو مگر پھر آہستہ آہستہ سکون کی حالت باقی نہیں رہتی اور ویسے ہی توانا محسوسات پیدا ہو جاتے ہیں۔

یہ ایک ایسے شخص کا تاثر ہے جس نے اپنی زندگی کا معتد بہ حصہ فطرت کے سکوں پرور آغوش میں گزارا اور سکون کی اس حالت میں اس تنہائی کو بھی چکھا جس کے بغیر فطرت اپنی نقاب کشائی میں ہمیشہ بخل سے کام لیتی ہے۔ تنہائی کے اس عالم میں جب فطرت کا تسکین دہ عمل اپنی انتہا کو پہنچتا ہے تو ایک ایسی خواب ناک اور پُراسرار فضا پیدا ہو جاتی ہے جسے ورڈز ورتھ نے بار بار محسوس کیا اور اُسے ایک صوفی کی طرح حالتِ سکوں سے تعبیر کیا...... اس فرق کے ساتھ کہ صوفی کے ہاں فطرت اور طبیعت کا یہ سکون، خود فراموشی کی اُس حالت کا پیش خیمہ ہے جس میں جذبات و احساسات کا پُرشور دھارا رُک جاتا ہے جبکہ ورڈز ورتھ کے ہاں سکون کا یہ عالم، فطرت یا انسانی زندگی کی معمولی معمولی چیزوں اور باتوں سے وابستہ مسرت کو گہرے طور پر محسوس کرنے کا موجب ہے حتیٰ کہ شاعر پر ویسا ہی محسوساتی عالم طاری ہو جاتا ہے جو اصل تجربات کے دوران میں اُسے حاصل ہوا تھا۔ ظاہر ہے، ورڈز ورتھ کے یہ تصورات دراصل ایک شاعر کے تصورات ہیں! اس لیے ان میں

محسوسات کی تکذیب کے بجائے اِن کی تجدید کا عمل زیادہ نمایاں ہے۔ رہا یہ سوال کہ شاعر کیا خود کو محض سابقہ محسوسات ہی کی بازیابی تک محدود رکھتا ہے' تو اِس سے بحث 'فن میں "نقل" کے نظریے کی طرف منتقل ہو جائے گی۔ لہٰذا اِس سے صرف نظر کرتے ہوئے' ورڈز ورتھ کے ہاں سچائی کے اِس عنصر کی طرف اِشارہ کرنا ضروری ہے کہ وہ شعر کی تخلیق کے لیے جس حالتِ سکوں کا مطالبہ کرتا ہے' وہ ایک ایسا لمحہ ہے جس میں سے ایک عالم رنگ و بُو کی نمود ہوتی ہے۔ ورڈز ورتھ کے نظریے میں سچائی کا دُوسرا عنصر یہ ہے کہ وہ شعر کی تخلیق میں ماضی کو ایک محرک قرار دینے کا مؤید ہے۔ یہ بات اُس مقبولِ عام نظریے سے مختلف ہے' جس کے مطابق معروضی دُنیا اَور اُس کے کوائف ہی شعری تخلیق میں واحد عنصر کی حیثیت رکھتے ہیں۔

شیلے (Shelley) کا موقف یہ ہے:

> دُنیا میں خیر اَور حُسن کے جملہ مظاہر دراصل اُس عظیم قوت کے کوندے ہیں جو زندگی کے بطون میں پوشیدہ ہے اَور جو اپنے راستے کی ہر رکاوٹ کو عبور کر کے خارج کو تبدیل کرنے پر سدا مائل رہتی ہے۔ فطرت کا حُسن' محبت' خیر' نیک اعمال' اچھے قوانین' فلسفہ اَور فنونِ لطیف...... یہ سب اُس مخفی قوت ہی کے مظاہر ہیں۔

بریڈلے (Breadley) نے شیلے کے اِس اعتقاد کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اِس میں اُس افلاطونی نظریے کی صدائے بازگشت صاف سُنائی دیتی ہے جو زندگی کی وحدت اَور عالم گیری پر زور دیتا ہے۔ مگر غور کیجیے' شیلے کا یہ نظریہ' ے نا (Mana) کے تصوّر کے کس قدر قریب ہے...... ے نا ایک ایسی پُر اَسرار قوت ہے' جو معروضی دُنیا کی ہر شے میں سرایت کر سکتی ہے! شیلے کے ہاں اِس مخفی قوت کے وجود کا گہرا شعور اُبھرا ہے اَور وہ شعر کو اِس قوت کی متعدّد آوازوں میں سے ایک آواز قرار دینے پر مصر ہے۔ اُس کے مطابق شعر اُس اَزلی و اَبدی حقیقت کو منکشف کرتا ہے جو کائنات کی بوقلمونی اَور رنگا رنگی کے پسِ پُشت موجود ہے۔ تخلیقی عمل کے دَوران میں یہی قوت شاعر کو اَپنے اِظہار کے لیے اِستعمال کرتی ہے۔ ہوتا یُوں ہے کہ ایک خاص لمحے میں اُس کے اَندر سے خوبصورت خیالات و محسوسات' اچانک روشنی کی دُنیا میں نمودار ہوتے اَور پھر واپس چلے جاتے ہیں۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ اُسی لمحے میں اُن تصوّرات کو لفظوں میں مقیّد کرنے کی کوشش کرے اَور یُوں رُوحانی قوت کے اُن اَثرات کو برقرار رکھے جن کے بغیر زندگی کا باسی اَور بے رنگ ہو جانا ناگزیر ہے۔

کولرج (Coleridge) نے شعر کی تخلیق میں خارج اَور داخل کے اِنضمام کی نشان دہی کی ہے۔ یعنی جب باہر کی دُنیا کے اَثرات' شاعر کی داخلی دُنیا سے متصادم ہوتے ہیں' اُس کے نتیجے میں بالآخر ایسی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے' جس میں تمام تضادات حل ہو چکے ہوتے ہیں۔ شعر اِسی کیفیت کا دُوسرا نام ہے۔ کولرج' جذبے اَور اُس کے اِظہار کی صورت (یعنی فارم) میں تفاوت کا اِس طور قائل نہیں کہ فارم کو جذبے کا لباس

قرار دے۔ اُس کا موقف یہ ہے:

خیال یا جذبے کے ساتھ اُس کی ہیئت بھی شاعر کے باطن میں نمو پذیر ہوتی رہتی ہے' اس لیے ان دونوں میں حدِ فاصل قائم کرنا کچھ ایسا ضروری نہیں...... وہ مقام جہاں تخلیق کا عمل جاری رہتا ہے' ایک ایسا دھندلکا ہے جو "ہونے" اور "نہ ہونے" کی درمیانی حالت کے مشابہ ہے' جو نہ تو مکمل طور پر تخیل ہے' اور نہ ہی قطعی طور پر شعور!

اپنی نظم "قبلائی خان" کی تخلیق کا تجزیہ کرتے ہوئے کولرج نے لکھا ہے:

میں بظاہر تین گھنٹے تک سویا رہا لیکن اُس تمام عرصے میں تصورات' میرے سامنے یوں اُبھرتے رہے جیسے اُن کی اشیا میں تجسیم ہو گئی ہو اور پھر یہ تصورات بغیر کسی شعوری کوشش کے' خود ہی اظہار کے پیکروں میں منتقل بھی ہوتے رہے۔

یہ بات ظاہر کرتی ہے کہ کولرج کے ہاں "ہونے" اور "نہ ہونے" کے دیار کی دریافت' اُس کے اپنے تجربات ہی کا ثمر تھا۔

تخلیقی عمل کے بارے میں کچھ اور لوگوں نے بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ مثلاً ڈرائیڈن (John Dryden) کا خیال ہے:

تخلیق سے قبل' اُلجھے ہوئے خیالات ایک گہری تاریکی میں ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہو رہے تھے (گویا شکست و ریخت کا عمل جاری تھا) کہ تخلیقی عمل اچانک اُنھیں روشنی میں لے آیا۔ تب اُن میں سے بعض منتخب اور دوسرے مسترد ہو گئے۔"

تخلیقی عمل سے قبل ایک بحرانی یا نزاجی کیفیت کی طرف کچھ اور اشارے بھی ملتے ہیں۔ مثلاً ویلری (Valery) نے لکھا ہے کہ نزاج (Chaos) ذہن کی زرخیزی کی علامت ہے' نیز یہ کہ شاعر کو ایک مصرع تو اللہ سے ودیعت ہوتا ہے' باقی اُسے خود دریافت کرنا پڑتا ہے۔ اسی طرح ہربرٹ ریڈ (Herbert Reade) کا موقف ہے کہ شاعری نزاج کی حالت سے شاعر کا فرار ہے۔ییٹس (Yeats) نے تخلیق کے عمل میں آہنگ کی کارفرمائی کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے اور کہا ہے کہ آہنگ' اپنی تکرار سے سوتے جاگتے کی سی ایک ایسی تمثیلی کیفیت پیدا کر دیتا ہے کہ شاعر ذہن کے بوجھ سے آزاد ہو کر خود کو علامتوں میں منکشف کرنے لگتا ہے۔

الغرض لاتعداد لوگوں نے شعری تخلیق کے باب میں' اپنے یا دوسروں کے تخلیقی عمل پر روشنی ڈالی ہے اور شعر کی آمد کے جملہ راستوں کو منوّر کرنے کی کوشش کی ہے۔ بکھرے ہوئے یہ خیالات و تاثرات' مجتمع ہو کر بعض مکاتبِ فکر میں بھی متشکل ہو گئے ہیں اور شعری تخلیق کے بارے میں باقاعدہ نظریے وجود میں آ گئے ہیں۔ مثلاً ایک مکتبِ فکر کا خیال ہے کہ شاعر کی باگ ڈور کسی رُوحانی ہستی کے ہاتھ میں ہوتی ہے جو اُسے اپنے اظہار کے لیے استعمال کرتی ہے۔ اسی بات کو بعض شاعروں نے یوں بیان کیا ہے کہ ہمارے اندر کوئی جن ہے

جو ہمیں تخلیق پر مجبور کرتا ہے۔ چونکہ شاعر کا تخیل، بالعموم تصورات کی تجسیم پر مائل ہوتا ہے، اس لیے اکثر شعرا نے ایک پُراسرار، عالم گیر قوت کو رُوحانی ہستی کی صورت میں محسوس کیا ہے، ورنہ فکری سطح پر یہی تاثر فلسفے کے بعض نظریے کے تابع ہو کر ایک باقاعدہ مکتبِ فکر کی صورت میں بھی اُبھرے ہوئے ملتا ہے۔ اُوپر ذِکر ہوا کہ شیلے کے مطابق 'خیر' اور 'حُسن' کے جُملہ مظاہر دراصل ایک ایسی عظیم قوت کے کوندے ہیں جو زندگی کے بطون میں پوشیدہ ہے۔ قریب قریب یہی وہ صُوفیانہ نظریہ ہے جس کے مطابق 'عالَمِ شہود' دراصل حقیقتِ مطلق کا پرتو (یا ظِل) ہے۔ فلسفے میں اِس صُوفیانہ تصور کا اہم عَلَم بردار افلاطون (Plato) ہے۔ بنیادی طور پر یہ وہ نظریہ ہے، جس نے مشرقی ممالک میں فروغ پایا اور جو اِستخراجی طرزِ فکر کی پیداوار ہونے کے باعث، خوشہ چینی کے عمل پر منتج ہوا ...... مُراد یہ کہ مشرق میں تجزیے اور تحلیل کے بجائے، کشف و اِلہام کو اہمیت ملی اور شعر بھی معروضی دُنیا کے ترجمان کے بجائے، "اُوپر" سے اُترا ہوا ایک صحیفہ متصوّر ہوا۔ چنانچہ شاعر کو تلمیذُ الرحمٰن کا لقب ملا اور شعر کی تخلیق، وان یا خیرات وصول کرنے کے مترادف قرار پائی۔ اِس نظریے کی خوبی یہ ہے کہ اس نے شعری پُراسراریت کو حقیقتِ مطلق کی پُراسراریت سے منسلک کیا اور یُوں شعر کی سحر انگیز کیفیات کو مادّی عوامل اور مساعی کے نتائج سے قطعاً ممیز کر دیا۔ چنانچہ غالب نے لکھا:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب، صریرِ خامہ نوائے سروش ہے!

اور اقبالؒ نے کہا:

بری مشاطگی کی کیا ضرورت حُسنِ معنی کو
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی

اسی طرح شبلی نعمانی نے ارتجالاً اِس بات کا اظہار کیا کہ شاعری چونکہ وجدانی اور ذوقی چیز ہے، اس لیے چند الفاظ میں اس کی جامع و مانع تعریف نہیں کی جا سکتی۔ اور علامہ اقبالؒ نے (اپنے خطاب میں) ایک وسیع تر تناظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے کہا کہ خیال اور لفظ، احساس کے بطن سے بیک وقت ظہور پذیر ہوتے ہیں ...... یہ بات شعری تخلیق کے وجدانی پہلو ہی کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

شعری تخلیق کے سلسلے میں ایک اور مکتبِ فکر وہ ہے جو مادّی جدلیات کے فلسفے سے پھُوٹتا ہے۔ مارکس (Carl Marx) کا نظریہ تھا:

اِنسانی تاریخ کے کسی بھی دَور میں مذہب، فلسفہ، سیاست، بلکہ فنونِ لطیفہ بھی ایک بڑی حد تک پیداوار کے وسائل، اور ایک کمتر حد تک اُس پیداوار کی تقسیم سے جنم لیتے ہیں (واضح رہے کہ مارکس کے فلسفے میں ہیگل (Hegel) اور برطانوی اقتصادیات، باہم شیر و شکر ہو گئے تھے)۔

اس بنیاد پر شعر کے بارے میں یہ تصور عام ہُوا کہ یہ کشف یا الہام کا نتیجہ نہیں' معروضی دُنیا اور اس کے مسائل ہی سے پھوٹتا ہے۔ جدید دور میں ماؤزے تنگ نے' جو خود بھی ایک اہم شاعر اور مفکر تھا' اسی نقطۂ نظر کو بڑے پیمانے پر پھیلاتے ہُوئے بار بار کہا:

- انسانی خیالات نہ تو ذہن کے اندر از خود جنم لیتے ہیں اور نہ ہی کسی آسمانی صحیفے کی طرح نازل ہوتے ہیں' یہ معروضی زندگی اور اس کے معاشرتی پہلوؤں کی پیداوار ہیں۔

شعری تخلیق کے سلسلے میں اس بات کا یہ مطلب ہے کہ شعر وہبی یا الہامی ہونے کے بجائے ارضی عوامل کی پیداوار ہے۔

تیسرا مکتبِ فکر نفسیات والوں کا ہے جن میں سے بعض نے فن کو جنسی خواہش کی براہِ راست سیرابی کا نعم البدل قرار دیا ہے' بعض نے اسے اِزالے یا تلافی گردانا ہے اور بعض نے زیادہ گہرائی میں اُتر کر اس کا رشتہ اجتماعی لاشعور اور اس کے آرکی ٹائپس سے جوڑ دیا ہے۔ فن کو جنسی خواہش کا نعم البدل قرار دینے والوں میں فرائیڈ کا نام سرِ فہرست ہے' مگر اس کا یہ نظریہ کسی حد تک مارکسی اندازِ فکر سے بھی منسلک ہے۔ وہ یوں کہ فرائیڈ نے فن کا رشتہ فن کار کی شخصی زندگی کے تجربات سے قائم کیا ہے اور چونکہ یہ تجربات' ماحول سے تصادم کا نتیجہ ہوتے ہیں' اس لیے فرائیڈ فن کی تخلیق میں معروضی دُنیا کے دباؤ کو خاصی اہمیت بخشتا ہے۔ اس کا اصل تھیسس یہ ہے:

وہ خواہشات جنھیں کسی وجہ سے دبا دیا جاتا ہے' نیوراتی کیفیت یا فنونِ لطیفہ کے مظاہر کی صورت میں اُبھر آتی ہیں (مثلاً لیونارڈو کی تصویر مونا لیزا میں مصور کا وہ تعلقِ خاطر اُبھر آیا تھا جو اُسے اپنی ماں سے تھا)۔

تاہم فرائیڈ نے نیوراتی کیفیت اور فنی تخلیق میں یہ فرق ضرور قائم کیا کہ مقدم الذکر ذہنی علالت کی ایک صورت ہے اور موخر الذکر اِرتفاع (Sublimation) کی۔

جہاں فرائیڈ نے انسانی اعمال کو جبلّت کے تابع قرار دیا اور آڈلر (Adler) نے اس موقف کا اظہار کیا کہ انسان کی ذات میں چھپا ہُوا سماجی رُخ اُنھیں جنبش میں لاتا ہے' وہاں یونگ (Jung) نے کہا ہے کہ انسانی اعمال آرکی ٹائپس کے ماتحت ہیں۔ تینوں اس بات پر بہر حال متفق ہیں کہ انسان کی بنیادی فطرت ہی اس کی شخصیت کی تعمیر میں حصہ لیتی ہے۔ تاہم ان تینوں نے فطرت کے ایک خاص رُخ ہی کو زیادہ اہمیت بخشی ہے۔ چنانچہ شعر کے سلسلے میں جہاں فرائیڈ کا خیال ہے کہ یہ اس جنسی خواہش کا ایک ارفع اظہار ہے جسے فن کار نے زمانے سے متصادم ہو کر دبا دیا تھا' وہاں یونگ نے لکھا ہے:

شعر اُس وقت جنم لیتا ہے جب فن کار اپنے اجتماعی لاشعور میں اُتر کر اس عظیم تجربے سے گزرتا ہے جس

میں اُسے "انسان" کے وجود کا احساس ہوتا ہے نہ کہ "فرد" کے وجود کا! جب بھی اجتماعی لاشعور ایک زندہ تجربے میں ڈھلتا ہے اور زمانے پر اثر انداز ہوتا ہے' یہ واقعہ سب سے بڑا تخلیقی عمل قرار پاتا ہے۔

یہی وہ زمانہ ہے' جس میں وائز اولڈ مین (Wise Old Man) کا آرکی ٹائپ بیدار ہو کر' روحانی پیشواؤں اور فن کاروں کے ذریعے اپنا اظہار کرتا ہے اور معاشرے کو دوبارہ متوازن بنا دیتا ہے۔ مختصراً یونگ نے تخلیقی عمل کے تار و پود میں دو عناصر کی نشان دہی کی ہے: انسان کی نسلی تاریخ اور اس کے تکمیل پانے کی تمنا! دوسرے لفظوں میں ماضی اور مستقبل' دونوں تخلیق پر اثر انداز ہوتے ہیں...... یوں کہ ماضی اُسے پیچھے سے دھکیلتا ہے اور مستقبل سامنے سے بلاتا ہے۔ تاہم یہ دونوں محرکات' فرد کی ذات ہی میں پنہاں ہوتے ہیں۔

چوتھا مکتبِ فکر' جمالیات کے وسیع تر موضوع کا تتمہ ہے۔ اس مکتبِ فکر نے تخلیقی عمل میں اظہار کو سب سے زیادہ اہمیت بخشی ہے۔ یہ نظریہ کہ حسن یا فن' اظہار ہی کی ایک صورت ہے' کیرٹ' کالنگ ووڈ' ورٹن' کروچے اور دیگر...... ان سب نے پیش کیا ہے۔ تاہم ان میں سے کروچے کے پیش کردہ نظریے کو سب سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی جس نے لکھا ہے:

> حسن' کامیاب اظہارِ ذات کا دوسرا نام ہے' نیز یہ کہ ایک حسین فن پارہ' دراصل وجدان پر مبنی ہوتا ہے اور وجدان کا مکرر اظہار ممکن ہی نہیں۔

کروچے کے اس نظریے کو پیش کرتے ہوئے ایم ایم شریف نے لکھا ہے:

> کوئی نظم ہو کوئی مجسمہ یا گیت' فن کار کے متخیلہ میں صورت پذیر ہوتے ہی مکمل ہو جاتا ہے۔ یہ فن کار کی ذاتی ملکیت ہے اور ہو سکتا ہے کہ اوروں کو اس (تخلیق) کی ہوا بھی نہ لگے اور وہ فن کار کے ساتھ ہی دفن ہو جائے۔ تخلیق کے مخصوص عمل کو چار مدارج میں منقسم کیا جا سکتا ہے: (الف) تاثرات' (ب) اظہار یعنی متخیلہ میں وجدانی امتزاج یا ترکیب' (ج) وہ لذت جو فن کار کو اس امتزاج سے حاصل ہوتی ہے' اور (د) جمالیاتی حقیقت کی مادی صورت پذیری مثلاً آوازوں' حرکتوں' خطوط اور رنگوں وغیرہ کے امتزاج سے فن پارے کی تعمیر۔ لیکن ان مدارج میں جس مدرج کی نوعیت صحیح معنوں میں جمالیاتی ہے' وہ "ب" ہے۔ "ج" اور "د" محض تتمہ ہیں (جمالیات کے تین نظریے' ص ۷۶)۔

کروچے کے ہاں "اظہار" پر اس قدر زور دیا گیا ہے کہ "ابلاغ" کا پہلو دب کر رہ گیا ہے' حالانکہ جب تک لفظ' سنگ یا سُر وغیرہ میں اظہار کی تجسیم نہ ہو' اس کے وقوع پذیر ہونے کو ثابت ہی نہیں کیا جا سکتا۔ مگر خود ابلاغ کے سلسلے میں بھی مختلف نظریات موجود ہیں۔ مثلاً ایک نظریہ تو لین دین کے کاروباری انداز سے ماخوذ ہے یعنی "الف" نے ایک چیز آگے بڑھائی اور "ب" نے بصد شکریہ قبول کر لی۔ پھر ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ اذہان کی سرحدیں مستقل نہیں ہیں: بہت سے اذہان ایسے بھی ہیں جو دوسرے اذہان کی سرحدوں میں

داخل نہیں ہو سکتے۔ چنانچہ یہ مسئلہ یوں حل ہوتا ہے کہ ابلاغ دُوسرے کے تجربے میں مکمل شرکت کا نام ہے۔ اس سلسلے میں آئی اے رچرڈز کی یہ بات بہت وزنی ہے:

نظم یا شعر قاری پر اِس لیے اثر انداز ہوتا ہے کہ اُسے پڑھ کر یا سُن کر قاری کے ہاں وہ تجربہ جاگ اُٹھتا ہے جو شاعر کے خاص تجربے کے مماثل ہے۔

الغرض، تخلیقی عمل کے سلسلے میں مختلف مکاتبِ فکر (یعنی جدلیاتی' نفسیاتی' جمالیاتی وغیرہ) وُجود میں آئے ہیں۔ اس ضمن میں آر جی کولن وُڈ نے ایک مزے دار بات کہی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

فرض کیجیے' کوئی شخص اپنا چشمہ گم کر بیٹھا ہے اور اَب قیاس آرائیوں میں مشغول ہے۔ وہ سوچتا ہے' شاید یہ کام کسی پاک رُوح کا ہے جو نہیں چاہتی کہ میں زیادہ کام کروں' یا شاید کسی کمینے جن کا ہے جو میرے کام میں روڑا اٹکانا چاہتا ہے' یا کسی مہاتما کا ہے جو مجھ پہ یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ وہ میرا چشمہ اُڑا سکتا ہے' یا شاید میں نے خود ہی نادانستہ طور پر اُسے چھپا دیا ہے کیونکہ اُسے دیکھ کر مجھے اپنے والد بزرگوار یاد آجاتے ہیں جن کے لیے میرے دل میں نفرت ہے' یا شاید میز کو ہلاتے ہوئے یہ چشمہ کہیں نیچے گر پڑا ہے۔ ......(Vincent
(Tomas - Creativity in the Arts, p.6

بقول کولن وُڈ اُس شخص کی یہ ساری قیاس آرائیاں' قطعاً قبل اَز وقت ہیں اگر حقیقت محض یہ ہو کہ چشمہ اُس نے اپنی ناک پر لگا رکھا ہے۔ اسی طرح ایلن ٹیٹ (Allen Tate) نے اَز راہِ مذاق یہ بات کہی ہے:

ناقدین اصل تخلیق کا جائزہ لینے کے بجائے زیادہ وقت اِس بات پر صرف کرتے ہیں کہ یہ تخلیق آئی کہاں سے ہے! اِن لوگوں کی حالت اُس لکڑہارے کی سی ہے جو اِس بات کی تحقیق کرتا پھرے کہ اُس کے کلہاڑے کے پھل کے لیے' لوہے کی دھات کہاں سے آئی ہے!

تاہم یہ باتیں زیادہ سے زیادہ لطائف کی حیثیت رکھتی ہیں' ورنہ تجربے' تحقیق یا دریافت کے عمل کی افادیت سے کون انکار کر سکتا ہے؟

یوں تو بیشتر فن کاروں نے اپنے اپنے تخلیقی عمل پر کبھی نہ کبھی روشنی ضرور ڈالی ہے لیکن شعرا کا اوڑھنا بچھونا ہی چونکہ الفاظ ہیں' اس لیے اُن کے ہاں تخلیقی عمل کے تجربے کا رُجحان بہت عام ہے۔ میرا اندازہ ہے کہ تخلیقی عمل کے عام مزاج اور طریق کار کے بارے میں اکثر لوگ متفق ہیں مگر اس عمل کی تہوں اور باریکیوں کو بیان کرتے ہوئے بعض کے ہاں زیادہ اور بعض کے ہاں کم روشنی کا احساس ہوتا ہے...... شاید یہ ناگزیر بھی ہے کیونکہ تخلیقی عمل پردہ در پردہ اور حجاب اندر حجاب کیفیات کا حامل ہے' اور ضروری نہیں کہ تمام تخلیق کاروں کو جملہ پرتوں کی زیارت نصیب ہوئی ہو یا وہ انھیں بیان کرنے پر یکساں طور سے قادر ہوں۔ زین بُدھ مت میں عرفان کا منتہائے مقصود ساتوری کی کیفیت متصور ہوتی ہے لیکن یہ عرفان کی ابتدا بھی ہے۔ وجہ یہ کہ

ساتوری تہ در تہ ہے اور جیسے جیسے عارف آگے بڑھتا ہے اُسے ساتوری کی نئی سے نئی سطحیں نظر آنے لگتی ہیں۔ تاہم عارف ہونے کے لیے ساتوری کی اوّلیں جھلک ضروری ہے۔ یہی حال شاعر کا ہے کہ جب تک اس کی اپنی ذات میں مستور تخلیقی مشین حرکت میں نہیں آتی اُس کے لیے شعر کہنا ممکن ہی نہیں۔ اِس کے بعد شاعر کی داخلی سکت اور مزاج پر منحصر ہے کہ وہ تخلیقی عمل کے تہ در تہ جہان کی سیاحت میں کہاں کہاں تک کا سفر کرتا ہے اور اس کے کس کس پہلو سے زیادہ متاثر نظر آتا ہے! ہر سچا شاعر تخلیقی عمل سے تو بہرحال گزرتا ہے لیکن جب وہ اس عمل کا تجزیہ کرتا ہے تو اِس کے اُسی پہلو کو زیادہ اہمیت دیتا ہے جو تخلیق کے خاص لمحے میں اُس پر آشکار ہوا تھا یا جس تک اُسے رسائی حاصل ہو سکی تھی۔ مثلاً بعض شعرا نے اپنے اِس تجربے کو یوں بیان کیا ہے کہ شعر ایک عالمِ خود فراموشی میں جنم لیتا ہے یعنی ایک ایسے لمحے میں وارد ہوتا ہے جب شاعر اپنے گرد و پیش سے منقطع ہو جاتا ہے۔ اِسی طرح بعض نے اپنے اِس تاثر کو پیش کیا ہے کہ کوئی پُراسرار کیفیت شاعر کے داخلی نظام میں داخل ہو کر اُسے توڑ پھوڑ دیتی ہے یا اُسے بہالے جاتی ہے اور وہ خود پوری طرح سے اس کی گرفت میں آجاتا ہے۔ اِسی کیفیت کو بعض نے جن یا روحانی ہستی کا نام دیا ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ کوئی نغمہ دبے پاؤں آ کر شاعر پر چھا جاتا ہے اور وہ اس نغمے کی مدھر الاپ میں معروضی دنیا سے منقطع ہو کر کسی غیر مرئی جسم میں ڈھل جاتا ہے اور تخلیق کرنے لگتا ہے۔ شعری امیج کی آمد کا تجزیہ کرتے ہوئے بھی بعض نے اپنے اس تاثر کا اظہار کیا ہے کہ امیج ناموجود سے ایک جست کے ذریعے وجود میں آتا ہے: چنانچہ اِلہام اور عرفان کی باتیں ہونے لگتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اِن تمام شعرا نے تخلیقی عمل کی کارفرمائی تو دیکھی ہے لیکن اس کے اُسی حصّے کو وضاحت سے بیان کیا ہے جس سے وہ تخلیق کے لمحے میں بطورِ خاص متاثر ہوئے تھے۔ چنانچہ بعض کے ہاں خود فراموشی یا نزاع کی حالت کا ذکر نسبتاً زیادہ ہے اور بعض کے ہاں تخلیقی جست یا آہنگ سے مَس کی کیفیت زیادہ اہم قرار پائی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اِن شعرا میں سے کسی ایک کا تاثر بھی تخلیق کے سارے عمل کا احاطہ نہیں کرتا...... یہ تو جبھی ممکن ہے کہ جملہ تاثرات کو اُن کے صحیح مقامات پر فائز کر کے تخلیقی عمل کی مختلف تدریجات پر مشتمل ایک پوری تصویر یا ساخت کو نظر کے سامنے لانے کی کوشش کی جائے...... کسی ایک تاثر کو تمام تر اہمیت تفویض کرنے سے تخلیقی عمل کی زیادہ سے زیادہ ایک ادھوری جھلک ہی سے مستفیض ہوا جا سکتا ہے۔

☆☆☆

تخلیقی عمل

ا

تخلیقی عمل کا ڈراما، فنونِ لطیفہ ہی میں نہیں' زندگی کے دُوسرے شعبوں میں بھی ایک سے جزرو مد اَور ترتیب وتناسب کے ساتھ نمودار ہوتا ہے۔ مثلاً خالص حیوانی سطح کا تجزیہ کرتے ہوئے کوہلر (Kohler)' اِس نتیجے پر پہنچا تھا کہ جب کوئی گتھی سامنے آتی ہے تو بندروں کے ہاں اُسے حل کرنے کی نامشکور مساعی کے بعد تشکیک اَور مُردنی کا وقفہ آتا ہے جس کے فوراً بعد وُہ گتھی کو سلجھانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں (The Mentality of Apes, p.181)۔ مُردنی یا تشکیک' تخلیقی عمل کا ایک اہم سنگِ میل ہے کہ یہ نراج کی حالت پر منتج ہوتا ہے اَور نراج، تخلیق کا پیش رَو ہے۔ دراصل' جب تک عادت اَور تکرار کے ایک مروّج نظام کو ملیامیٹ نہ کیا جائے' نئی جہست کے اِمکانات روشن نہیں ہو سکتے۔ عادت اَور تکرار کا یہ نظام' منجمد روایات اَور فرسودہ رسوم سے لے کر خود تخلیق کار کی ذات کے بوجھل اَور پٹے ہوئے اسلوب تک پھیلا ہوتا ہے۔ گویا تخلیق کار کا اپنا وُجود بھی تخلیق کے راستے کا سنگِ گراں ہے ...... جب تک وُہ اُسے عبور نہ کرے' تخلیق کار کے منصب پر فائز نہیں ہو سکتا (عبور کرنے کا یہ عمل دراصل "قدیم" کو ریزہ ریزہ کرنے اَور یُوں اُس سے نجات پانے کا عمل ہے)؛ مگر سوال یہ ہے' کیا توڑنے پھوڑنے کا یہ رُجحان یکایک وارد ہوتا ہے یا اِس کے پس پُشت' مدارج کا کوئی طویل سلسلہ بھی کارفرما ہے! فنونِ لطیفہ ہی میں نہیں' تخلیق کی دُوسری کاوشوں میں بھی مدارج کا یہ طویل عمل موجود ہے۔ مثلاً گراہم ویلیس (Graham Wallace) نے مشہور جرمن سائنس داں ہلمہوز (Helmohitz) کے اُس بیان سے' جو اُس نے اپنے تخلیقی عمل کے بارے میں دیا تھا (The Art of Thought, p.79-80)' یہ نتیجہ اَخذ کیا کہ تخلیق کار کا عمل چار واضح مدارج پر مشتمل ہے ......

تیاری (Preparation)، پرورش (Incubation)، تنویر (Illumination)، اور تصدیق (Verification)۔ کیتھرائن پیٹرک (Katherine Patrick) نے تخلیقی عمل کے بارے میں بہت سے تجربات کر کے، نہ صرف گراہم ویلیس کے نظریے کی تصدیق کی بلکہ اُن چاروں مدارج کا پوری طرح تجزیہ بھی کیا۔ مثلاً اُس نے لکھا ہے:

> "تیاری" کا مرحلہ وہ ہے جس میں فن کار کسی بھی مسئلے کے بارے میں زیادہ سے زیادہ معلومات حاصل کرتا ہے۔ معلومات کا یہ کچا مواد قطعاً غیر شعوری طور سے اکٹھا ہوتا رہتا ہے (مثلاً کولرج کی نظم The Ancient Mariner میں اُس کے برسوں پر پھیلے ہوئے تاثرات جمع ہو گئے تھے)۔ تخلیقی عمل کا یہ مرحلہ، جذباتی سطح کی کشمکش اور احساسِ ناکامی سے عبارت ہوتا ہے۔ دُوسرے مرحلے "پرورش" میں فن کار تیاری کے مرحلے کی ناکامی سے اکتا کر تخلیقی عمل سے بظاہر دست کش ہو جاتا ہے اور زندگی کے دُوسرے معاملات میں دلچسپی لینے لگتا ہے، مگر بنیادی خیال، مختلف اوقات میں رُوپ بدل بدل کر اس کے سامنے آتا ہی رہتا ہے: جذباتی سطح پر یہ بے قراری اور تشنج کا مرحلہ ہے۔ تیسرے مرحلے "تنویر" میں، وہ خیال جو فن کار کے باطن میں گویا پک رہا تھا، اچانک صورت پذیر ہو کر اُس کے سامنے آ جاتا ہے: جذباتی سطح پر یہ مرحلہ انتہائی مسرت، تسکین اور اُوپر اُٹھنے کی کیفیت سے مملو ہوتا ہے۔ آخری مرحلہ "تصدیق" ہے جس میں تخلیق کار اپنی تخلیق کی نوک پلک سنوارتا ہے: یہی وہ مرحلہ ہے جسے "نوے فی صد پسینہ" کا نام ملا ہے اور جو طویل ریاضت اور محنت کے باعث خاصا صبر آزما ہوتا ہے (What is Creative Thinking, p.90)۔

تخلیقی عمل میں مدارج کے اِس سلسلے کا مشاہدہ، مذہب کے تار و پود میں بھی کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً سدھارتھ کو لیجیے کہ اُس کے سامنے زندگی کی فنا اور بقا کا مسئلہ تھا اور وہ شعوری طور سے اُسے حل کرنے کی کوشش میں تھا۔ چنانچہ اِس ضمن میں وہ تمام اطراف سے تاثرات قبول کرنے پر مائل ہُوا۔ اُس نے موت، علالت اور بڑھاپے کو دیکھا اور اُس کے لیے فنا اور بقا کی گتھی سلجھنے کے بجائے اُلجھتے چلے گئی (ٹائن بی کی منطق کو ملحوظ رکھیں تو یہ گویا ایک چیلنج تھا جس سے عہدہ برآ ہونے کے لیے سدھارتھ کا سارا داخلی نظام متحرک ہو گیا)۔ اِس کے بعد وہ اپنی ذات میں پُوری طرح ڈوب گیا۔ بڑ کے درخت کے نیچے طویل تپسیا کا مطلب ہی یہ ہے کہ وہ اپنی زندگی کے مروّج نظام سے کنارہ کش ہونے بلکہ اُسے توڑنے پھوڑنے کے عمل میں مبتلا ہُوا۔ بڑ کی مادرانہ حیثیت بھی ہے یعنی بڑ ماں کے آغوش کی طرح ہے جس میں بچہ خارجی زندگی سے منقطع ہو کر مکمل آرام کرتا ہے۔ اس لیے یوں سمجھیے کہ سدھارتھ جب اپنی ذات میں سمٹا تو اُس نے اپنے سارے شعوری نظام کو ریزہ ریزہ کر دیا اور جب مکمل نراج کی اُس حالت میں سے وہ کیفیت طلوع ہُوئی جو سراسر روشنی، خیر اور صداقت تھی۔ مُراد یہ کہ سدھارتھ کے ہاں نروان حاصل کرنے کا عمل، مسئلے پر غور و خوض کرنے، ذات میں سمٹ کر شعور کو ملیامیٹ کرنے اور پھر ایک جست کے ذریعے روشنی کو گرفت میں لینے ہی کا عمل تھا۔ دیگر مذاہب میں بھی مکمل آرام

کرنا' تنہا ہونا' یا عبادات اور ریاضت کے مراحل سے گزرنا' رُوحانی قلبِ ماہیت کے لیے اَز بس ضروری قرار پایا ہے۔ نفسیات نے ذات میں سمٹنے کے اِس عمل کو سفرِ شب (The Night Journey) کا نام دیا ہے جو نہایت موزوں ہے۔ مذاہب کی طرح فنونِ لطیفہ میں بھی فرد خارج سے یکایک منقطع ہو کر خود فراموشی کے عالم میں چلا جاتا ہے اور پھر جب اِس کیفیت سے بیدار ہوتا ہے' خود کو ایک نئی رُوحانی سطح پر فائز پاتا ہے۔ ایک عالم میں "سونے" اور دُوسرے میں "بیدار ہونے" کا یہ عمل' خود کو فنی تخلیق کی صورت میں ظاہر کرتا ہے۔ گویا شاعر شعر کے پیکر میں اپنی ذات کے بکھرنے اور پھر اَز سرِ نَو وُجود میں آنے کے عمل کو دیکھتا ہے۔ چونکہ ذات کی اِن دونوں صُورتوں میں زمین آسمان کا فرق ہے اور اِن کا درمیانی وقفہ فہم و اِدراک سے ماورا ہے' لہٰذا جست یا تقلیب کے لفظ ہی سے اِس کی نشان دہی ممکن ہے۔

ایک فنی تخلیق کن مراحل اور مدارج سے گزر کر اپنی تکمیل کرتی ہے' یہ سوال بے حد مشکل اور پیچیدہ ہے! مجھے اِس سلسلے میں دو مثالوں کی مدد سے اپنے زاویۂ نگاہ کو پیش کرتا ہے...... ایک مثال' اسطوری نظام سے ماخوذ ہے اور دُوسری' کُوزہ گری کے فن سے ...... پہلے اَسطوری نظام کی مثال لیجیے!

اِنسان کا باطن ایک بیکراں سمندر کی طرح ہے (اَمرتِ منتھن کی کہانی کے پیشِ نظر اسے دُودھ کا ٹھہرا ہُوا سمندر کہہ لیجیے)۔ اِس سمندر کی سطح پر ایک طرف تو وہ اِنسانی تجربات بکھرے پڑے ہیں جن کی نوعیت نسلی اور تاریخی ہے اور جن میں لاکھوں نسلوں کے تاثرات مقیّد ہیں' اور دُوسری طرف وہ تجربات' جنھیں فن کار اپنی محدود اور مختصر زندگی میں خارجی دُنیا سے قبول کرتا ہے۔ نسلی تجربات اُس کچّے مواد پر مشتمل ہیں جن سے اَسطوری اور مذہبی نظام جنبش میں آتا ہے' اور اِنفرادی تجربات وہ ہیں جن میں فن کار کی اپنی زندگی کے حالات' واقعات منعکس ہوتے ہیں۔ نسلی تجربات مزاجاً مادری ہیں کیونکہ سائیکی میں ایک طویل عرصے تک قید رہنے کے باعث اُن کا اِضطراری عمل مدھم پڑ چکا ہے جبکہ شخصی اور عصری تجربات' فرد کی زندگی کے بہت قریب ہونے کے باعث مضطرب اور بے قرار ہیں ...... اِس لیے مزاجاً پدری نظام سے منسلک ہیں۔ اَب صورت کچھ یوں اُبھرتی ہے کہ فن کار کی سائیکی میں نسلی اور شخصی تجربات (نر اور مادہ عنصر اور جرثومہ) بیک وقت موجود ہوتے ہیں لیکن متصادم حالت میں نہیں۔ علاوہ اَزیں وہ ایک عرصے سے جمع ہوتے ہوتے ایک "تو جہ" بن چکے ہوتے ہیں۔ پھر کسی روز اُس کی زندگی میں کوئی واقعہ نمودار ہوتا ہے۔ یہ واقعہ بڑا بھی ہو سکتا ہے' جیسے زین العابدین عارف کی موت ...... بظاہر معمولی بھی ...... جیسے ایک طمانچہ:

اُنگلیاں پانچ' طمانچے کا نشاں
زندگی اِن سے نہیں بچ سکتی! (یوسف ظفر)

لیکن یہ واقعہ اگر فن کار کے باطن کو مَس کرنے میں کامیاب ہو جائے تو اس کی حیثیت ایک لبلبی کی سی ہو جاتی ہے (امرت منتھن کی کہانی میں اس واقعے کو اس ترشنا کے روپ میں دیکھنا چاہیے جو دیوتاؤں کے ہِردے میں پیدا ہوئی کہ وہ شکتی مان ہو جائیں)۔ مراد یہ کہ فن کار کی ساری شخصیت اس ایک لمحے پر مرتکز ہو جاتی ہے جس میں کوئی واقعہ ایک جذباتی گردباد میں ڈھل کر فن کار کے باطن میں داخل ہوتا اور ان نسلی اور شخصی تجربات کو ایک دوسرے سے متصادم کر دیتا ہے جو عرصۂ دراز سے آہستہ آہستہ جمع ہوئے تھے (امرت منتھن کی کہانی میں یہ وہ مقام ہے جہاں اسروں اور دیوتاؤں نے مل جل کر دودھ کے سمندر کو بلویا تھا)۔ یہ گردباد طوفانِ نوحؑ کے مانند بھی ہے کہ اس کے نتیجے میں کسی شے کی انفرادیت یا وُجود باقی نہیں رہتا اور ہر شے ایک بے کنار اور بے ہیئت نراج میں ڈھل جاتی ہے۔ فن کار کے لیے یہ ایک بحرانی کیفیت ہے جس میں مبتلا ہوتے ہی اس کا سانس رُکنے لگتا ہے۔ اُسے محسوس ہوتا ہے اگر وہ چند ے اور اس کیفیت میں مبتلا رہا تو یہ اس کی ذات کو بھی ملیامیٹ کر دے گی۔ فرائیڈ کے نظریے پر ایمان لے آئیں تو یہ بحرانی کیفیت' فرد کی اپنی طلب کا نتیجہ قرار پائے گی اور جبلتِ مرگ کے تحت شمار ہو گی۔ مگر حقیقت یہ بھی ہے کہ موت اور انتشار کو سامنے پا کر خود فن کار کے اندر سے تحفظِ ذات کا جذبہ اُبھرتا ہے اور وہ خود کو ازسرِ نو خلق کرنے کے لیے سرگرم ہو جاتا ہے (اساطیر میں اس کام کے لیے کشتی یا صندوق وغیرہ کو بروئے کار لایا گیا تھا)۔ کہانی کے مطابق جب دودھ کے ساگر کو بلویا گیا' اُس میں سے اُمرت (یعنی مکھن) برآمد ہوا جسے کھاتے ہی دیوتاؤں کی شکتی بحال ہو گئی۔ تخلیق کے باب میں یوں کہنا چاہیے کہ فن پارہ نراج کے دھندلکوں میں سے طلوع ہوا اور فن کار کو زندۂ جاوید کر گیا۔

دوسری مثال کوزہ گری سے ماخوذ ہے جو انسان کا نہایت قدیم فن ہے۔ یہ مجسمہ سازی کے بہت قریب ضرور ہے لیکن ان دونوں کا مابہ الامتیاز یہ ہے کہ مجسمہ سازی ایک بڑی حد تک اصل کی نقل اُتارنے کا فن ہے جبکہ کوزہ گری اصلاً تجریدی عمل ہے۔ گویا کوزہ گری پیور آرٹ (Pure Art) کے زمرے میں آتی ہے اور کوزے کی تخلیق کا عمل فنی تخلیق کو سمجھنے میں بہت مفید ثابت ہو سکتا ہے۔

کوزہ گری میں اوّلیں مرحلہ چکنی مٹی کا حصول ہے۔ یہ چکنی مٹی بالعموم کسی پرانے' سوکھے ہوئے دریا کے بستر سے حاصل ہوتی ہے اور انسانی سائیکی میں نسلی تجربات کے مماثل ہے (یوں بھی ابتدائی اور اساسی نقوش کو دریا کے بستر ہی سے تشبیہ دی گئی ہے)۔ مگر کوزہ بنانے کے لیے چکنی مٹی کو گِل میں تبدیل کرنا ضروری ہے اور یہ کام پانی کی آمیزش کے بغیر ممکن نہیں۔ پانی فن کار کی زندگی کے شخصی واقعات اور تجربات کی نشان دہی کرتا ہے اور اپنی سیّال حالت کے باعث بے قراری اور اضطراب کی علامت ہے۔ ن م راشد کی نظم حسن کوزہ گر میں گِل کی تیاری کے لیے ان ہر دو عناصر کی ضرورت کو بڑی خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے:

زمانہ جہاں زاد وہ چاک ہے
جس پہ مینا و جام و سبُو
اور فانوس و گلدان
کے مانند بنتے بگڑتے ہیں انساں
میں انساں ہوں لیکن
یہ نَو سال جو غم کے
قالب میں گزرے
حَسن کوزہ گر آج اِک
تودۂ خاک ہے جس
میں نم کا اثر تک نہیں ہے
جہاں زاد بازار میں صبح عطار یوسف
کی دکّان پر تیری آنکھیں
پھر اِک بار کچھ کہہ گئی ہیں
ان آنکھوں کی تابندہ شوخی
سے اُٹھی ہے پھر تودۂ خاک میں
نم کی ہلکی سی لرزش
یہی شاید اس خاک کو گِل بنا دے!

میرا موقف یہ ہے کہ تودۂ خاک، عام سی مٹی نہیں، یہ پُرانے اور سوکھے ہوئے دریا کے بستر سے حاصل ہوئی ہے اور پانی بھی عام سا پانی نہیں، یہ فن کار کی آنکھ سے ٹوٹا ہوا وہ آنسو ہے جو اس کے جذباتی فشار کا عکاس ہے۔ مگر محض مٹی اور پانی کی آمیزش سے گِل وجود میں نہیں آتی ...... اس کے لیے ضروری ہے کہ کوزہ گر پانی اور مٹی کے آمیزے کو اپنے پاؤں سے گوندھے ...... اس قدر کہ پانی اور مٹی ایک دوسرے میں پوری طرح جذب ہو کر اپنی اپنی صورت سے محروم ہو جائیں!

دو عناصر کے باہم شیر و شکر ہونے کا یہ عمل، چینی شاعرہ میڈم کوآن کی ایک نظم کا موضوع بھی ہے۔ روایت ہے کہ اس چینی شاعرہ کا شوہر جو ایک مجسمہ ساز تھا، عمر کے کسی مرحلے میں کسی دوسری عورت کی طرف مائل ہو گیا۔ چنانچہ شاعرہ نے یہ نظم لکھ کر اپنے شوہر کو بھجوائی اور وہ نظم سے اس قدر متاثر ہوا کہ "دوسری عورت" سے قطع تعلق کر کے، شاعرہ (یعنی اپنی بیوی) کے پاس واپس آ گیا:

آج میرے اور تیرے درمیاں
بُعد کیسا، فاصلہ باقی کہاں؟

لے ذرا مٹی کی اک چکنی ڈلی
ڈال پانی گوندھ اِس کو زور سے
اور بنا دو بُت حسین دلا جواب
ایک بُت کی شکل ہو تیری طرح
دُوسرا بُت ہو مِرا
بُت شکن بن کر انھیں اب توڑ دے
ڈال پانی گوندھ پھر اِن کو ذرا
اَب بنا پھر دونوں بُت
ایک اَپنا...... اِک مِرا
اَب مِرے بُت میں ہے کچھ تیرا وُجود
اور ترے بُت میں ہے کچھ پیکر مِرا
زندگی کی کون سی طاقت بتا
تجھ کو کر سکتی ہے مجھ سے اَب جُدا!!

چکنی مٹی اور پانی کو گوندھنے کا یہ عمل بلونے کے عمل کے مشابہ ہے (اور آخر آخر میں نراج کے عالَم کو وُجود میں لے آتا ہے)۔ مُراد یہ کہ گِل کی تیاری "قدیم" اور اُس کی صُورتوں کو ملیامیٹ کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ یہ وہ مقام ہے جو تخلیق سے ذرا پہلے وارد ہوتا ہے اور جہاں کُوزہ گر (فن کار) کا سانس رُکنے لگتا ہے اور وہ اَپنے بکھرے ہوئے وُجود کو بچانے کی کوشش کرتا ہے۔ نراج جس قدر محیط اور سانس رُکنے کا عالم جس قدر شدید ہوگا فن کار کے داخلی کرب میں اسی نسبت سے اِضافہ ہوگا اور کرب سے نجات پانے کی خواہش بھی اُسی قدر توانا ہوگی؛ مگر یہ خواہش جسمانی فرار پر منتج نہ ہوگی...... یہ ایک نئے وژن یا شبیہ کے واسطے ہی سے سیراب ہوگی۔ گویا نراج میں مبتلا ہونے پر فن کار کے باطن میں آزاد ہونے کی ایک تیز خواہش پیدا ہوتی ہے جس کی تکمیل اسی صُورت میں ممکن ہے کہ وہ پست اور وُجود کی زیریں سطح سے جست بھر کر اُس بالائی منزل تک آ جائے جہاں یہ شبیہ طلوع ہو گئی ہے۔ سانس رُکنے کے عالَم سے نجات پانے کی یہی ایک صُورت ہے کہ وژن یا شبیہ فن کار کے احساسی اُفق پر نمودار ہو اور وہ اُسے گرفت میں لینے کے لیے اُوپر اُٹھ آئے۔ دراصل تخلیق کے دَوران میں فن کار زندگی اور موت کی جنگ میں مبتلا ہوتا ہے اور اُس کا سارا وُجود ایک لمحے پر مرتکز ہو چکا ہوتا ہے کہ کسی طرح وہ اپنے ہی بکھراؤ سے اُوپر اُٹھ کر خود کو بچا لے...... مگر کیسے؟...... جب تک فن کار تخلیقی طور سے پُوری طرح فعّال نہ ہو وہ اپنی اِس خواہش کی تکمیل سے معذور رہے گا۔ بس یہی وہ مقام ہے جہاں اُس کا کرب اپنی اِنتہا کو پہنچتا ہے اور وہ تشنج کی حالت میں ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے قطعاً

غیر شعوری طور سے اُس غیر مرئی آہنگ کو چھو لیتا ہے جو تمام صورتوں اور کیفیتوں کے پس پشت موجود ہے ...... آہنگ کے اندر صورتوں کے مرکزے (Nucleas) تو موجود ہیں لیکن خود صورتیں ناپید ہیں۔ کوزہ گری کی مثال میں یہ وہ مقام ہے جہاں کوزہ گر کا پاؤں چاک کے پہیے کو مَس کرتا ہے اور چاک اُس کا تیر اور ٹوپی گھومنے لگتے ہیں۔ اہم بات تو یہ ہے کہ غیر مرئی آہنگ کی بے ہیئت' بے کنار کیفیت کو چھونے کے لیے زندگی اور اُس کے تجربات اور مظاہر کا' پہلے بے ہیئت اور بے نام ہونا لازمی ہے' ورنہ آہنگ سے اُن کا سنجوگ ناممکن ہوگا۔ اِسی طرح تخلیق سے پہلے' صورتوں کی شکست و ریخت ضروری ہے تاکہ موجود کی دُنیا اور ناموجود کے عالم میں تفریق باقی نہ رہے۔ جب تک یکجائی بلکہ یکتائی کی یہ کیفیت وُجود میں نہ آئے' فن کار غیر مرئی آہنگ کو مَس نہیں کر سکتا اور تخلیق کے ذریعے اپنی ذات کو بچانے میں کامیاب بھی نہیں ہو سکتا۔ کوزہ گری کے عمل میں چاک کا پہیا (آہنگ) کوزہ گر کو پیچھے سے دھکیلتا ہے اور وژن یا شبیہ' جس کی تجسیم پر کوزہ گر کی بقا کا دارومدار ہے' اُسے سامنے سے اپنی طرف بلاتی ہے۔ دُوسرے لفظوں میں آہنگ' صرف فن کار کی تخلیقی مشین کو چلانے ہی کا باعث نہیں' یہ لفظوں' رنگوں اور سُروں کے اِنتخاب میں بھی فن کار کا معاون ہے' جبکہ وژن کو ارسطو کے Prime Mover کا متبادل سمجھنا چاہیے کہ وہ آزادی کی ایک منزل بن کر فن کار کو اپنی طرف بلاتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ فن کار وژن تک کس طرح رسائی پائے گا! کوزہ گری کی مثال کو سامنے رکھیں تو اس سوال کا جواب' چاک پر کوزہ بننے کے عمل سے بہ آسانی اخذ کیا جا سکتا ہے..... کوزہ گر چاک پر گِل کا ایک ٹکڑا رکھتا ہے اور اپنے ہاتھوں کے لمس سے گِل میں اس وژن کی تجسیم کرتا ہے جو اُس کے احساس کے اُفق پر طلوع ہو گیا تھا لیکن جس کے خدوخال سے وہ واقف نہیں تھا۔ جس طرح اساطیر کے مطابق' کائنات کی تخلیق آبی اِنتشار' گہراؤ یا بے ہیئتی (زراج) سے ہوئی تھی' بالکل اسی طرح فنی تخلیق بھی ایک بے پایاں' ناموجود سے جنم لیتی ہے...... اِس کا پہلا مرحلہ' وژن کا طلوع اور دُوسرا وژن کی تجسیم ہے: تاہم اِن دونوں مرحلوں میں کوئی زمانی بُعد نہیں ہوتا' یہ ساتھ ساتھ نازل ہوتے ہیں۔ کوزہ گر بھی گِل کی بے ہیئتی ہی سے وژن کی تجسیم کرتا ہے اور یوں اپنی ریاضت اور تربیت کے ثمر کو (نیز اپنے باطن کی جہت اور طلب کو) اِس عمل میں پوری طرح سمو دیتا ہے۔ گویا وژن کی تجسیم میں ایک طرف آہنگ کا ہاتھ ہے اور دُوسری طرف فن کار کی پوروں کے لمس کا! مگر وژن کی صورت پذیری جس کچّے مواد سے ہوتی ہے' اُس کا پہلے بے ہیئت اور بے صورت ہونا بلکہ "ناموجود" کے زُمرے میں آنا ضروری ہے۔ یوں تخلیق کے پسِ پشت کسی منطقی یا شعوری عمل کی کہانی ناپید ہو جاتی ہے اور تخلیق اُسی طرح سامنے آتی ہے جس طرح اوّل اوّل کائنات' عدم سے وُجود میں آئی تھی۔

پنجاب کے صوفی شاعر بُلھے شاہ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ "بھید کی بات" جاننے کے لیے اُنے

مرشد شاہ عنایت کے پاس پہنچا' اُس وقت مرشد کیاری سے پنیری اکھیڑ کر کھیت میں لگا رہے تھے۔ انھوں نے بلھے شاہ کا سوال سُنا تو برملا کہا:

بلھیا رب دا کیہ پاونا
ایتھوں پٹنا' اوتھے لاونا

(یعنی اے بلھے..... رب کا پانا کیا مشکل ہے' یہاں سے اکھیڑ و وہاں لگا دو)

یہی تخلیقی عمل کا بطن بھی ہے کہ اس کے ذریعے تخلیق کار ایک عام مروج' بنی ہوئی سطح سے خود کو اکھیڑ کر ایک نئی اور ارفع سطح پر فائز کرتا ہے اور یوں حقیقت کے ایک نئے اور کشادہ تر افق کی بھرپور جھلک پانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

....

۲

تخلیقی عمل کے مختلف مدارج کی نشان دہی کرتے ہوئے اِس بات کو ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہے کہ ہر شخص تخلیق کار کے منصب پر فائز نہیں ہو سکتا۔ تجربہ شاہد ہے کہ ایک شخص جو عالم فاضل ہونے کے علاوہ نفیس اور شستہ ذوقِ نظر سے بھی فیض یاب تھا' ہزار کوشش کے باوجود تخلیق کار کے منصب تک نہ پہنچ سکا جبکہ بعض اوقات ایک اَن پڑھ شخص نے بھی تخلیقی اُپج کا بے پناہ مظاہرہ کر دیا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کار وُہ نہیں جسے علوم پر دسترس حاصل ہے یا جو تخلیق کے معائب و محاسن سے آگاہ ہے' تخلیق کار وُہ ہے جسے قدرت کی طرف سے تخلیقی اَوصاف ودیعت ہوئے ہیں۔ میں نے اِس کتاب میں تخلیقی اَوصاف کو ایک ذہنی مَیلان کے طور سے قبول کیا ہے اور اِس بات سے کوئی سروکار نہیں رکھا کہ یہ "الف" کو کیوں حاصل ہوئے اور "ب" اِن سے کیوں محروم رہا! جس طرح حیاتیات نے نوعی ارتقا کو اُس تقلیب (Mutation) کا نتیجہ قرار دیا ہے جو جین (Gene) میں کسی بنیادی تبدیلی سے وُجود میں آتی ہے اور جانور یا پودے کی نسل کو بدل دیتی ہے (مگر جس کے محرکات نظروں سے اوجھل رہتے ہیں)' بالکل اسی طرح ایک تخلیق کار کے ہاں تخلیق کا وصف ذہنی اور پیدائشی ہوتا ہے۔ ریاضت اور تربیت کا عمل ذہنی مَیلان کو جِلا تو بخش سکتا ہے' اُسے جنم نہیں دے سکتا...... بے شک بعض اوقات ماحول کی ناسازگاری کے باعث ایک تخلیق کار اپنی تخلیقی اُپج کو بروئے کار لانے سے معذور بھی رہ جاتا ہے' مثلاً وہ اگر تربیت اور ریاضت کے عمل سے محروم رہے تو قیاس غالب ہے کہ اُس کے بطون میں نہاں تخلیقی مشین ہی زنگ آلود ہو کر رہ جائے گی۔ اِسی طرح اگر تخلیق کار کی زندگی تجربات کی بوقلمونی سے ناآشنا ہے' نیز وہ مطالعے' سوچ بچار اور زندگی کرنے کی لگن سے بھی پوری طرح فیض یاب نہیں تو قدرتی طور سے اُس کے فن میں گہرائی اور نکھار پیدا نہیں ہو سکے گا۔ مگر دوسری طرف اِس بات سے بھی انکار مشکل ہے کہ کوئی شخص تخلیقی اُپج ہی سے محروم ہے تو پھر ریاضت اور تربیت کے ہزار جتن بھی اُسے تخلیق کار کا منصب

عطا نہیں کر سکتے۔ ایک تخلیق کار بنیادی طور پر فطرت کا عطیہ ہے مگر وہ زندگی کے چونے گارے کو استعمال کرنے پر بہرحال مجبور ہے کہ ایسا کیے بغیر وہ اپنا ابلاغ ہی نہیں کر سکتا۔

تخلیق کار ہونے کی شرط کو ملحوظ رکھنے کے بعد اگر تخلیقی عمل کے جملہ مدارج کی نشان دہی کی جائے تو اوّل اوّل اُس کچے سواد کا تجزیہ لازم آئے گا جسے تخلیق کار استعمال کرتا ہے اور جس کا ایک حصہ اُن عناصر پر مشتمل ہے جن سے فن پارے کی خارجی تشکیل ہوتی ہے (مثلاً رنگ، سنگ، لفظ وغیرہ) مگر یہ عناصر صرف اُس وقت فن پارے کو صورت پذیر ہونے میں مدد دے سکتے ہیں جب فن کار اپنے تخلیقی جوہر سے اُن میں ایک برقی لہر دوڑا دیتا ہے۔ لفظ ہی کو لیجیے شاعری کی تخلیق میں کوئی بھی لفظ غیر شاعرانہ نہیں۔ اگر شاعر، تخلیقی جوہر سے لیس ہے تو وہ اُس لفظ کو بھی جو بظاہر غیر شاعرانہ ہے ایک معنوی پرچھائیں سے منسلک کر سکتا ہے۔ دُوسری طرف اُس کے ہاں اگر تخلیقی جوہر ہی ناپید ہے تو وہ نام نہاد شاعرانہ الفاظ کو بھی معنوی پرچھائیں عطا کرنے سے قاصر رہے گا۔

کچے سواد کا دُوسرا حصہ اُن تجربات پر مشتمل ہے جن میں سے بعض مزاج کے اعتبار سے منفعل اور بعض فعّال ہوتے ہیں۔ منفعل تجربات میں وہ تمام نسلی عناصر شامل ہیں جنھیں فن کار وِرثے کے طور سے حاصل کرتا ہے۔ انسانی سائیکی عمرو کی زنبیل کی طرح ہے کہ اِس میں ہزاروں نسلوں کے اجتماعی تجربات، واضح نقوش کی صورت میں محفوظ ہوتے چلے گئے ہیں۔ اِن تجربات میں سے بعض تو نوعیت کے اعتبار سے جبلّی ہیں...... یہ گویا اُن کی حیوانی سطح ہے (مثلاً فرار اور پیکار یا جنس اور بھوک کے مَیلانات وغیرہ)...... اِن خاص مَیلانات کی حد تک انسان اور حیوان میں مشکل ہی سے کوئی فصل یا بُعد نظر آئے گا۔ دُوسرے تجربات، نوعیت کے اعتبار سے علامتی یا اشاراتی ہیں اور Archetypa Images کے طور سے انسانی سائیکی میں موجود ہوتے ہیں...... یہ وہ تجربات ہیں جو اِنسانی معاشرے اور اُس کے ثقافتی اور تہذیبی پہلوؤں سے متعلق ہیں۔ رُوحانی اور اساطیری رُجحانات بھی اِن تجربات ہی کی بدلی ہُوئی صورتیں ہیں۔

منفعل تجربات کے برعکس فعّال تجربات وہ ہیں جنھیں تخلیق کار اپنی حیاتِ مختصر میں حاصل کرتا ہے اور جو گھر، تعلیمی اِدارے، محبت یا علالت، واقعات و حادثات نیز سیاسی، سماجی، قومی اور بین الاقوامی حالات، علمی انکشافات اور معروضی زندگی کی جملہ سطحوں سے اَخذ کردہ تاثرات پر مشتمل ہوتے ہیں۔ اِنھیں فعّال تجربات میں اُس شدید ردِّ عمل کو بطورِ خاص شامل سمجھنا چاہیے جو فلسفے کے مَیدان میں مجرّد خیال کی بالادستی کے خلاف نمودار ہُوا اور جس نے جوہر (Essence) کے مقابلے میں موجود (Existence) کو اوّلیت کا حامل قرار دیتے ہُوئے فرد کے اُن محسوسات کو سامنے لانے کی کوشش کی جو کراہت (Nausea)، یاسیت (Despair) اور

بے معنویت (Absurdity) کی صورت میں ظاہر ہوئے۔ نوعیت کے اعتبار سے یہ سب تجربات، متحرک اور فعال ہیں اور انسانی سائیکی میں لحظہ بہ لحظہ شامل ہوتے رہتے ہیں۔ اب انسانی سائیکی کو ایک ایسے حوض کی صورت میں تصور کیجیے جس کی تہ میں تو منفعل تجربات بیٹھے ہیں لیکن جس کی سطح پر فعال تجربات انتہائی بے قراری کی حالت میں تیر رہے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں، کسی بھی وقت ایک تخلیق کار کے باطن میں لاشعوری عوامل کے ساتھ ساتھ شعوری عوامل بھی موجود ہوتے ہیں لیکن ان کے درمیان ایک قدرتی فاصلہ قائم رہتا ہے اور وہ آپس میں ہم کنار نہیں ہو پاتے۔ پھر یکایک تخلیق کار کی زندگی میں کوئی واقعہ رونما ہوتا ہے (جو بڑا بھی ہو سکتا اور بے حد معمولی بھی) لیکن اس واقعے سے اگر ایک ایسا جذباتی دھچکا پیدا ہو جو (کنکر کی طرح) تخلیق کار کے باطن (حوض) میں تموج پیدا کرے تو اس کے نتیجے میں تہ میں بیٹھے منفعل عناصر سطح پر تیرتے فعال عناصر سے متصادم ہو جائیں گے اور یوں اس شدید طوفان کا آغاز ہو گا جسے اساطیر میں "امرت منتھن" اور مذاہب میں "پانی کے طوفان" کا نام ملا ہے اور جس میں جملہ فعال اور منفعل عناصر ایک دوسرے سے ٹکرا کر بے ہیئت ہو جاتے ہیں۔ دراصل مروّجہ صورتوں کا بوجھل وجود ہی تخلیق کے راستوں کا سنگِ گراں ہے: بعینہٖ جیسے کوئی تشبیہ کثرتِ استعمال کے باعث اپنی معنوی پرچھائیں سے محروم ہو کر تخلیق کے لیے رکاوٹ بن جاتی ہے۔ پھر تخلیق کار کی اپنی زندگی بھی ہے جو عادات اور رجحانات کی مشینی تکرار کے باعث پٹ پٹا کر بے معنوی صورت اختیار کر چکی ہے۔ لہٰذا جب تک وہ اپنے وجود کی بے معنویت اس کے بوجھل پن کو عبور نہ کرے تخلیق کاری میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ اس مقام پر تخلیق کار اور عارف کے طریق کار میں گہری مماثلت کا احساس بھی ہوتا ہے کہ جہاں تخلیق کار وجود کے بوجھ سے دست کش ہونے پر ہی کچھ تخلیق کرنے میں کامیاب ہو سکتا ہے، وہاں عارف، خواہشات کے بوجھ سے نجات پا کر ہی معرفت کے مقام کو چھو سکتا ہے۔ مگر ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ عارف، جسم اور خواہشات کی نفی کا قائل ہے جبکہ تخلیق کار موجود کو ایک نئی زندگی بخشتا ہے: یعنی عارف، موجود کی تکذیب اور تخلیق کار اس کی تطہیر کرتا ہے! ہوتا یوں ہے کہ منفعل اور فعال تجربات کی آویزش سے سائیکی میں نراج (Chaos) کی ایسی صورت پیدا ہو جاتی ہے جو خود تخلیق کار کے وجود کے لیے بھی ایک خطرہ ہے۔ چنانچہ تخلیق کار نراج کے اس طوفان میں ایک بے پتوار ناؤ کی طرح ڈولنے لگتا ہے اور شدید بحرانی کیفیت کی زد پر آ کر سانس رکنے کے عالم میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ تب نراج کی اس فضا میں معاً روشنی کا ایک کوندا نمودار ہوتا ہے اور تخلیق کار بڑی شدت کے ساتھ محسوس کرتا ہے کہ یہی وہ کوندا ہے جو اسے نراج کے ہولناک طوفان سے باہر نکلنے کا راستہ دکھا سکتا ہے۔ مگر اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ تخلیق کار اس کوندے (وژن) کو کس طرح اپنی گرفت میں لے! بے شک وژن ایک تخلیقی جست کے ساتھ نمودار ہوتا ہے اور یہ عمل

سوفی صد ذہنی ہے' تاہم محض وِژن کی نمود تخلیق کے سارے عمل کا احاطہ نہیں کرتی۔ تخلیقی عمل کی تکمیل کے لیے ضروری ہے کہ خیال یا وِژن کی تجسیم بھی ہو...... جب تک ایسا نہیں ہوگا تخلیق کار دَم رُکنے کی کیفیت سے نجات نہ پا سکے گا۔

یہ بحث اَب اُس نازک مقام تک آپہنچی ہے جہاں تخلیق کار' مزاج کے روایتی طوفان میں گھِر کر ایک بحرانی کیفیت میں مبتلا ہُوا تو وِژن...... روشنی اور آزادی کی نوید بن کر اس کے ذہنی اُفق پر نمودار ہو گیا اَور اُسے دیکھتے ہی تخلیق کار کے اندر آزاد ہونے کی شدید خواہش پیدا ہوگئی۔ ایک تلمیح کی مدد سے اِس بات کو یُوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ حضرت یوسفؑ چاہِ یوسف کے اَندھیرے میں محبوس' سانس رُکنے کے عالَم میں مبتلا تھے کہ کنویں کے دہانے پر سے پتھر کی سِل ہٹ گئی اَور اُنھیں روشنی اَور آزادی کا راستہ دِکھائی دے گیا مگر اس سے یہ ہُوا کہ خود یوسفؑ کے دِل میں آزاد ہونے کی آرزو دو چند ہو گئی اَور وہ اَندھیرے (بے ہیئتی) کی دُنیا سے نجات پانے کے لیے مضطرب ہو گئے۔ فن کی دُنیا میں جب تخلیق کار' اِس مرحلے سے گزرتا ہے تو سانس لینے کے لیے ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے اِس اَزلی و اَبدی "آہنگ" کو چھو لیتا ہے جو تمام صُورتوں کے پس پُشت موجود ہے لیکن جس تک اِنتہائی داخلی کرب ہی کی حالت میں پہنچنا ممکن ہے۔ یہ آہنگ ایک طرح کی برقی قوت ہے جو تخلیق کار کے اَندر چھپی تخلیقی مشین کے لیے ایندھن کا کام دیتی ہے بلکہ یُوں کہنا چاہیے کہ جب تک تخلیق کار' آہنگ کی اِس برقی رَو کو چھو نہیں پاتا' اُس کے اَندر کی تخلیقی مشین اپنے وُجود کا اعلان نہیں کرتی۔ تاہم وہ اِس آہنگ کو چھونے میں کامیاب ہو جائے تو اُس کے اَندر تخلیقی مشین' حرکت میں آجائے گی اَور تخلیق کار' اُس بے ہیئت کچے مواد سے جسے ناموجود (Nothingness) کا نام دینا چاہیے اَور جو منفعل اَور فعال تجربات کی آویزش کا نتیجہ تھا' (اُس) وِژن کی تجسیم کر سکے گا جو اَندھے کنویں کی گہرائی سے اُسے دِکھائی دیا تھا۔ گویا آہنگ اُسے قوت مہیا کرے گا' جس سے تخلیقی مشین حرکت میں آکر اُسے اُوپر کو اُٹھائے گی (Push)' وِژن اُسے اپنی طرف کھینچے گا (Pull) اَور وہ بالآخر اَندھے کنوئیں سے دِن کی روشنی میں آجائے گا۔

مبادا کوئی غلط فہمی پیدا ہو جائے' مجھے اِس بات کی صراحت کر دینا چاہیے کہ میں تخلیقی عمل کے سلسلے میں اِس متبولِ عام موقف کا گرویدہ نہیں ہوں جس کے مطابق وِژن کی نمود اَور سنگ' لفظ یا سُر وغیرہ میں اُس کی تجسیم کے درمیان کوئی زمانی فاصلہ ہمیشہ موجود ہوتا ہے...... ایسی صُورت میں تخلیقی عمل' اِس کے سوا کچھ نہیں ہوگا کہ اصل کی نقل پیش کر دی جائے! اِسی طرح مجھے اِس موقف سے بھی اِتفاق نہیں کہ فن کار کے ہاں اِظہار (expression) ہی اصل تخلیقی عمل ہے اَور ترسیل یا اِبلاغ محض ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ میں نے اُوپر جب وِژن کی نمود' آہنگ کے لمس اَور پھر وِژن کی تجسیم کا ذِکر کیا تو محض تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لیے تھا' واقعۃً کسی

تینوں ایک ساتھ وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ وژن بجائے خود روشنی کا ایسا کوندا ہے جس کی کوئی صورت نہیں۔ اسی طرح آہنگ، سیال قوت کی بے نام رَو کے علاوہ کچھ نہیں۔ جب فن کار کو آہنگ کی قوت نصیب ہوتی ہے، اُس کی تحویل میں جو بھی میڈیم ہو (لفظ، سنگ یا رنگ وغیرہ) اُس آہنگ کی برقی رَو کے باعث وہ ایک ایسی تابناک شے میں منتقل ہو جاتا ہے جو وژن کو چھوتے ہی اُسے تصویری پیکروں میں ڈھال دیتی ہے۔ اس کا واضح مطلب یہ ہے کہ تخلیقی عمل میں میڈیم، آہنگ سے مَس نہ کرے تو بے کار شے ہے اور وژن کو جب تک میڈیم کا لمس حاصل نہ ہو وہ وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ گویا وژن کی رفیق بے ہیئتی یا آہنگ کا سیال خروش، بجائے خود کوئی معنی نہیں رکھتا بعینہٖ جیسے میڈیم، ان دونوں کو مَس کیے بغیر تخلیق کے اعتبار سے بالکل بے کار ہوتا ہے۔ لہٰذا تخلیقی عمل کا وہ مقام، جہاں آہنگ (ماضی)، وژن (مستقبل) اور میڈیم (حال) باہم ملتے ہیں، دراصل ایک ہی مربوط عمل ہے اور اس کے کسی ایک حصے کو دوسرے پر فوقیت دینے یا اُسے اوّلیت کا شرف بخشنے سے تخلیقی عمل کو پوری طرح سمجھنے میں رُکاوٹ پیدا ہو سکتی ہے۔

اس تصریح کے بعد یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تخلیقی عمل اصلاً تین مراحل پر مشتمل ہے...... طوفان کا مرحلہ، جب ذات کے اندر تصادم کا آغاز ہوتا ہے؛ زلزلے کا مرحلہ، جب بے ہیئتی کا تسلط قائم ہو جاتا ہے؛ اور بخشش کا مرحلہ، جب فن کار وژن، آہنگ اور میڈیم کو بیک وقت بروئے کار لا کر بے ہیئتی کو ہیئت مہیا کرتا ہے اور ایسا کر کے خود کو سانس رُکنے کی کربناک کیفیت سے نجات دلانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

....

۳

اور اَب تخلیقی کرزر کا مرحلہ!

تخلیقی کرزر کا مرحلہ ایک طرح سے تخلیق کا امتحان بھی ہے۔ کہنے کو تو ہر فن کار یہ کہے گا کہ اُس کی تخلیق؛ اظہار و ابلاغ کے جملہ مراحل سے گزری ہے اور اپنے اندر صداقت کی کرن رکھتی ہے لیکن جب تک اس دعوے کی تصدیق نہ ہو کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا...... سوال پیدا ہو گا کہ فیصلہ کون کرے...... جواب یہ ہے کہ باہر کا قاری! مگر پھر یہ سوال پیدا ہو گا کہ باہر کا قاری کون ہے...... کیا یہ بازار میں کھڑا وہ قاری ہے جو ہمہ وقت ایک افادیت پسند قلم کار کے پیشِ نظر ہوتا ہے اور جسے وہ اپنے سامنے فرض کر کے فن تخلیق کرتا ہے...... اس کا جواب یہ ہے کہ باہر کے اِس قاری کے تین رُوپ ہیں! پہلا یہ کہ تخلیق کار جب اپنی تخلیق کی تکمیل کے بعد اُسے دیکھتا یا پڑھتا ہے تو باہر کے قاری کا فریضہ وہ خود انجام دیتا ہے؛ مگر وہ انتہائی غیر معتبر قاری ہے کیونکہ وہ پہلے ہی اُس راستے سے واقف ہے، جس پر سے گزر کر اس کی تخلیق؛ ذات کے ایک حصے سے دُوسرے حصے تک پہنچی تھی: گویا وہ ایک طرح سے گھر کا بھیدی ہے، اس لیے ایک منصف کے منصب پر فائز نہیں ہو سکتا۔ دُوسری بات یہ ہے کہ وہ اپنی تخلیق کے ساتھ جذباتی طور سے اِس قدر وابستہ ہوتا ہے کہ اُس کی صداقت یا عدم صداقت کے بارے میں کچھ کہنے کا اہل نہیں؛ اُس کی حالت اس ماں کی سی ہے جو اپنے کالے کلوٹے بچے کو بھی پرستان کا شہزادہ سمجھتی ہے۔

باہر کے قاری کا دُوسرا رُوپ وہ ہے جو بعض حضرات کو بہت عزیز ہے یعنی بازار میں کھڑا قاری! مگر یہ قاری بھی تخلیق کا ایک اچھا نباض یا منصف ہرگز نہیں۔ اوّلاً اس لیے کہ وہ اپنے زمانے کی جذباتی فضا میں مقید ہونے کے باعث اُن نعروں سے بہت زیادہ متاثر ہوتا ہے جن کی گونج اُسے ہمہ وقت سُنائی دے رہی ہوتی ہے؛ لہٰذا وہ تخلیق کو بھی مقبول نعروں ہی کے تناظر میں دیکھتا ہے۔ مُراد یہ کہ تخلیق اگر اِن نعروں کے

مطابق ہے' تو ٹھیک ورنہ قابلِ مذمت ہے! یہی وجہ ہے کہ مشاعروں میں وہی اشعار زیادہ مقبول ہوتے ہیں جن میں انبوہ (یعنی باہر کے قاری) کے لیے سیاسی یا سماجی سطح پر تسکین کا سامان موجود ہو یا جن میں وہ اپنے سماجی یا سیاسی تناؤ کو دُور کرنے کا تدارک کر سکے۔ ثانیاً اس لیے کہ ایک محدود دَور میں رہتے ہوئے باہر کا یہ قاری تخلیق کے ساتھ ساتھ تخلیق کار کی دُنیاوی حیثیت سے بھی متاثر ہوتا ہے۔ اگر تخلیق کار اُس سے مذہبی' معاشی' نظریاتی یا کسی اَور اعتبار سے مختلف ہے یا وُہ اُس مثالی ہیرو کی طرح نہیں جسے باہر کا قاری اپنے ذہن میں تشکیل دے چکا ہے' تو وُہ اسی نسبت سے اُس کی تخلیق کے سلسلے میں تعصبات کا شکار ہو جائے گا۔ اسی طرح اگر وُہ تخلیق کار کو اپنے خود ساختہ معیارِ آدمیت کے مطابق پاتا ہے' تو اُس کی تخلیق کے حوالے سے بھی پاسداری کا مرتکب ہو جائے گا۔ گویا بازار میں کھڑا یہ قاری' ہر اعتبار سے' اپنے دَور کی تخلیقات کے لیے ایک اچھا منصف ثابت نہیں ہو سکتا۔ منصف کے لیے جس خنک مزاجی اَور تخلیق سے ایک مناسب فاصلے کی ضرورت ہے' وہ اُس سے ناآشنا ہوتا ہے۔ مگر اسی دَور میں بعض قارئین ایسے بھی ہوتے ہیں جو تخلیق کو تمام تعصبات سے بلند ہو کر پرکھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اَور تخلیق میں اگر سچائی کا کوئی عنصر موجود ہو تو اُسے آسانی سے پہچان لیتے ہیں۔ اُن کی حیثیت ایسے ناقدینِ ادب کی ہے' جنھیں بصارت اَور بصیرت دونوں ودیعت ہوتی ہیں۔

باہر کے قاری کا تیسرا رُوپ' زمانہ ہے۔ زمانہ ایک طرح سے صاحبِ بصیرت ناقد کا وُہ اجتماعی رُوپ ہے جو کافی عرصہ گزرنے کے بعد نمودار ہوتا ہے۔ بات یہ ہے کہ اپنے دَور کی تخلیقات کے سلسلے میں تو ایک عام قاری اچھا منصف نہیں ہوتا لیکن سو پچاس برس پہلے کی تخلیقات کے بارے میں اُس کا اجتماعی ذہن' جو حکم صادر کرتا ہے' بالعموم صحیح ہوتا ہے۔ میں اس اجتماعی ذہن کو' جو قارئین کے بطون میں چھپا ہوتا ہے' "زمانے" کا نام دیتا ہوں...... دیکھنے میں آیا ہے کہ ایک ہی صدی کے اندر اندر' وہ تخلیقات' جو اپنے زمانے کے بعض سیاسی یا سماجی یا نظریاتی نعروں سے ہم آہنگ ہونے کے باعث بہت مقبول تھیں' نعروں کے فیشن میں تبدیلی کے باعث فراموش ہو گئیں: گویا انھیں اجتماعی ذہن نے مسترد کر دیا' اَور صرف وُہی تخلیقات باقی رہ سکیں جن میں دائمی عناصر موجود تھے...... عناصر جنھیں زمانے نے پہچان لیا تھا۔

جہاں تک جاننے اَور پہچاننے کے مرحلے کا تعلق ہے' اس سے گزرنے کے لیے باہر کے قاری کو (چاہے وہ خود فن کار ہو' صاحبِ بصیرت نقاد ہو یا زمانہ) ایک اُلٹے تخلیقی عمل سے ضرور گزرنا ہوگا لیکن پہچان کا یہ عمل' اُس ترسیل کا حصہ ہوگا جو تخلیق کے عمل میں مضمر ہے اَور جسے ذات کے ایک حصے سے دُوسرے حصے تک منتقل ہونے کا نام دینا چاہیے۔ تخلیق کار وُہ شخص ہے جو اپنی ذات میں غوطہ لگا کر ایک نایاب جوہر خلق کرتا ہے اَور پھر اُسے اپنی تربیت کے مطابق بناتا اَور سنوارتا ہے جبکہ باہر کا قاری وہ جوہری ہے جو اس کے اصلی یا نقلی ہونے کے

بارے میں فیصلہ دیتا ہے اور اس فریضے کے لیے تخلیقی مرکز کے سارے عمل سے گزرتا ہے۔ تاہم جب تک باہر کے اس قاری کے مندرجہ بالا تینوں رُوپ ملحوظ نہ رکھے جائیں، تخلیقی مرکز کی صحیح کارکردگی سے پوری طرح آگاہ ہونا ممکن نہیں۔

☆☆☆

maablib.org

تیس برس بعد!

آج سے کم و بیش تیس۳۰ برس پہلے جب میں نے یہ کتاب (تخلیقی عمل) لکھی تو تخلیقی عمل کے سلسلے میں فروغ پانے والے مختلف فکری مکاتب (مثلاً رُومانی' جدلیاتی' جمالیاتی' نفسیاتی) کا ذکر تو ہُوا مگر بوجوہ اِس میں بیسویں صدی کی نئی تنقیدی تھیوری کے تحت اُبھرنے والے فکری مباحث زیرِ بحث نہ آسکے۔ اَب مَیں اُن کی طرف متوجہ ہوتا ہوں۔

ارسطو نے "المیہ" کے باب میں پلاٹ' کردار اَور ڈکشن وغیرہ کو تخلیق کا اِنفرا سٹرکچر قرار دے کر' اُنھیں اہمیت بخشی تھی۔ تاہم اِس مکتبِ فکر کو اصل فروغ بیسویں صدی میں ملا جب ایک طرف رُوسی ہیئت پسندوں اور دُوسری طرف نئی تنقید والوں نے تخلیق کی فارم یا ہیئت کو اہمیت بخشی یعنی تخلیق کو خود مختار اور خود کفیل قرار دے ڈالا۔ رُوسی ہیئت پسند کہتے تھے کہ تخلیق' اُن لسانی پُرزوں کی خاص کارکردگی کا نام ہے جن میں Rhyme اَور Rhythm زیادہ اَہم ہیں؛ اَور تخلیق کاری اِس بات میں نہیں کہ کسی خیال یا اِمیج کو تخلیق میں ملفوف کر کے پیش کیا جائے' یہ اِس بات میں ہے کہ تخلیق کو نامانوس یا defamiliarise کر دیا جائے۔ دُوسری طرف نئی تنقید والوں نے کہا کہ تخلیق کے اَجزائے ترکیبی' اُس کے لسانی پُرزے نہیں' یہ وہ عناصر ہیں (مثلاً اِیہام' تضاد' رعایتِ لفظی' قولِ محال وغیرہ)' جن کے ٹکراؤ سے معنی آفرینی کے عمل کو مہمیز لگتی ہے۔ اِن دونوں مکتبوں کے نزدیک' اصل اَہمیت تخلیق کو حاصل ہے۔

بیسویں صدی میں تخلیقی عمل کی کارکردگی کو ساختیات اور پس ساختیات کے مکاتب نے اپنے طور سے پیش کیا ہے۔ اِنھوں نے رُوسی ہیئت پسندوں اَور نئی تنقید والوں کی اِس بات کو تو مان لیا کہ تخلیق کا اَپنا ایک سٹرکچر ہوتا ہے مگر اِس بات کو نہ مانا کہ تخلیق ایک ایسی خود کفیل اَور خود مختار اِکائی ہے جس کا اِس کے باہر کی دُنیا سے کوئی سروکار نہیں۔ ساختیات والوں کا موقف یہ تھا کہ تخلیق کا اِنفرا سٹرکچر محض پُرزوں یا تخلیق کے عناصر کی

کارکردگی تک محدود نہیں، یہ تخلیق کی "گہری ساخت" کی کارکردگی سے بھی عبارت ہے۔ اِس گہری ساخت میں اُنھوں نے شعریات یا Poetics کی موجودگی کو نشان زد کیا جو کوڈز اَور کنونشنز پر مشتمل ہونے کے باعث پُوری اِنسانی ثقافت سے جُڑی ہُوئی ہے۔ بجائے تخلیقی عمل شعریات کے تخلیق میں منکشف ہونے کا نام ہے۔ گویا تخلیق ایک اَیسا سٹرکچر ہے جو مصنف کے اظہارِ ذات کا وسیلہ نہیں، شعریات کے منکشف ہونے کا نام ہے؛ اَور نقاد یا قاری کا کام یہ ہے کہ وہ شعریات کی کارکردگی پر ایک نظر ڈالے یعنی دیکھے کہ اِس عمل سے تخلیق کس طرح مرتب اَور مدون ہو رہی ہے! اِس ضمن میں ساختیاتی فکر نے سوسیور کے اِس موقف سے فائدہ اُٹھایا کہ زبان کا سسٹم (یعنی لانگ) اُس کی گفتار (یعنی پارول) میں ایک برقی رَو کی طرح دَوڑ رہا ہوتا ہے۔ اگر یہ سسٹم منہا ہو جائے تو گفتار "شور" میں تبدیل ہو جائے گی۔ ساختیاتی مکتب نے کہا کہ شعریات ایک ثقافتی سسٹم کے طور سے نہ صرف تخلیق کے تار و پُود میں موجود ہوتی ہے بلکہ اُسے اپنی کارکردگی سے صورت پذیر بھی کرتی ہے۔ قاری کا کام تخلیق کے پرتوں کو باری باری اُتارنا اَور شعریات کی کارکردگی پر ایک نظر ڈالنا ہے...... یہ عمل بجائے خود تخلیقی عمل کا حصہ ہے کیونکہ قاری اپنی قرأت سے تخلیق کی تخلیقِ مکرر کر کے دراصل تخلیق کو مکمل کرتا ہے۔

تخلیقی عمل کے بارے میں مختلف تخلیق کاروں نے اپنے اپنے تجربات کی بنا پر کیا کہا یا مختلف مکاتب نے تخلیقی عمل کے باب میں کیا کیا نظریات مرتب کیے اُن کا ذِکر کتاب کے گزشتہ اَبواب میں ہو چکا ہے۔ اَب یہ دیکھنا ہے کیا یہ مختلف تجربات اَور نظریات باہم مل کر ایک ساخت یا سٹرکچر بن بھی پائے کہ نہیں! اِس سلسلے میں ایک اَہم نام گراہم ویلس کا ہے جس کے نظریات کو سامنے رکھ کر کیتھرین پیٹرک نے تخلیقی عمل کے سٹرکچر کو نشان زد کرنے کی کوشش کی تھی۔ کیتھرین پیٹرک نے گراہم ویلس کے حوالے سے لکھا تھا کہ تخلیقی عمل اُصلاً چار مراحل یا Steps پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلا مرحلہ تیاری یعنی Preparation ہے۔ دُوسرا مرحلہ پرورش یعنی Incubation ہے۔ تیسرا تنویر یعنی Illumination اَور چوتھا تصدیق یعنی Verification ہے۔ "تیاری" سے کیتھرین پیٹرک کی مُراد وہ معلومات یا تاثرات ہیں جنھیں تخلیق کار باہر کی زندگی سے حاصل کرتا ہے اَور جو ایک گورکھ دھندا بن کر اُسے بے بسی اَور محرومی میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ تب وہ اِس ساری لاینحل صورتِ حال سے منقطع ہو کر زندگی کے دُوسرے معاملات میں کھو جاتا ہے...... مُراد یہ کہ اصل مسئلے کو بھول جاتا ہے۔ تیسرا مرحلہ وہ ہے جب بھولا ہُوا مسئلہ حل ہو کر اُس کے سامنے آ جاتا ہے۔ یہ حل اچانک ایک کوندے کی طرح آتا ہے اَور تخلیق کار کے لیے اِنتہائی مسرت کا باعث بنتا ہے۔ چوتھا مرحلہ وہ ہے جب تخلیق کار اپنے تنقیدی شعور کی مدد سے تخلیق پر نظر ڈالتا ہے اَور اُس کی نوک پلک سنوارتا ہے۔ یہ مرحلہ بیک وقت تخلیق کا اِمتحان بھی ہے (کہ وہ سچی تخلیق ہے یا نہیں) اَور تخلیقِ نو کا مرحلہ بھی کیونکہ تخلیق کار اِس مرحلے سے گزرتے ہوئے اپنی تخلیق کے مدھم

خطوط کو (اور رنگوں کو) روشن کر کے انھیں اصل تجربے کے مطابق سمونے کی کوشش کرتا ہے۔

غور کیجیے کہ تخلیق کاری کے ان چار مراحل کا سامنا بعض مقدس ہستیوں کو بھی کرنا پڑا۔ مثلاً گوتم کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ جب "دکھ" کے مسئلے کو حل نہ کر سکا تو "بڑ" کے سایے میں جا بیٹھا یعنی اپنی ذات کے اندر سمٹ گیا۔ پھر جب وہ خود میں پوری طرح کھو گیا اور مسئلہ اُس کے ذہن سے محو ہو گیا تو اچانک ایک روز روشنی کے ایک کوندے نے اُسے سمادھی سے جگایا اور وہ اس کوندے کی "تصدیق" کے لیے خلقِ خدا کے درمیان جا پہنچا۔ یہ اور اسی طرح کے دیگر واقعات، تخلیقی عمل کے مختلف مراحل ہی کے مشابہ ہیں اور بتاتے ہیں کہ تخلیقی عمل اکہرا عمل نہیں، یہ مختلف اعمال یا مراحل سے عبارت ایک ساخت یا سٹرکچر ہے؛ اور یہ مراحل ایک خاص ترتیب سے نمودار ہوں تو تخلیقی عمل باثمر ثابت ہوتا ہے، ورنہ ضائع ہو جاتا ہے۔

میں نے اس کتاب میں تخلیقی عمل کی ساخت یعنی سٹرکچر کو دریافت کرنے کی کوشش کی تھی مگر یہ دریافت استخراجی عمل کے بجائے استقرائی عمل کی مدد سے کی گئی تھی اور استقرائی عمل کے دوران میں مجھے محسوس ہوا تھا کہ ہر چند گراہم ویلس کی پیش کردہ تخلیقی عمل کے مراحل کی "ترتیب" اپنی جگہ درست ہے مگر اس میں بعض مراحل نشان زد ہونے سے رہ گئے ہیں اور تخلیقی عمل کے بعض پرتوں کو اجاگر نہیں کیا گیا حالانکہ اُن مخفی پرتوں کو روشنی میں لانے سے تخلیقی عمل کی تفہیم زیادہ آسانی سے ہو سکتی ہے۔

کتاب لکھتے ہوئے سب سے پہلے میں حیاتیات کی طرف متوجہ ہوا۔ میں یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ حیاتیاتی سطح پر تخلیقی عمل کا وظیفہ کس نوعیت کا ہے! میں نے دیکھا کہ زندگی کی اولیں اینٹ خلیہ یا Cell ہے اور زندگی کی بوقلمونی اُس خلیے کی کارکردگی ہی کا نتیجہ ہے...... لہٰذا اصل تخلیقی عمل، اس خلیے کی کارکردگی کا جائزہ لینے ہی سے سامنے آسکتا ہے۔ جلد ہی مجھ پر انکشاف ہوا کہ خلیہ بجائے خود ایک کائناتِ اصغر ہے...... اس کے اندر پروٹوپلازم ایک ایسے شجر کے مانند ہے جس کی شاخوں (یعنی کروموسومز) پر پھل (یعنی جینز Genes) لٹکے ہوئے ہیں اور اصل تخلیق کاری جین کے اندر کہیں ہوتی ہے۔ پھر میرے علم میں یہ بات آئی کہ جین اور Acids یعنی نیوکلو ایسڈز اور امینو ایسڈز پر مشتمل ہے...... نیوکلو ایسڈز کے دو حصے ہیں: ایک DNA اور دوسرا RNA...... اور DNA وہ بلیو پرنٹ یا سسٹم ہے جس کے مطابق امینو ایسڈز کی فیکٹریاں صورت گری کرتی ہیں۔ کیا یہی وہ تخلیقی عمل ہے جو DNA کے فراہم کردہ بلیو پرنٹ کے مطابق انجام پاتا ہے...... اُس وقت میرے پیشِ نظر سب سے بڑا سوال یہی تھا! چنانچہ میں سوچتا رہا اگر خلیے کا تخلیقی عمل فقط یہی ہے تو پھر اسے یونانی فلاسفہ کے نظریۂ نقل یعنی Mimesis کے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے جس کا لبِ لباب یہ تھا کہ نظر آنے والی حقیقت "اصل حقیقت" کی محض ایک نقل (عکس، نمائندگی، امیج) ہے، مگر جلد ہی مجھے معلوم ہوا کہ جین کے اندر بعض اوقات

ایک جست بھی نمودار ہوتی ہے جو DNA کے بلیو پرنٹ کو بدل دیتی ہے۔ حیاتیات نے اِس اچانک تبدیلی کو تقلیب یا Mutation کہا ہے۔

یہ بہت بڑا انکشاف تھا کہ زندگی، نپے تلے قدموں سے چلتے چلتے، اچانک ایک جست بھی لگاتی ہے مگر کچھ پتا نہیں کہ وُہ کب جست لگائے گی اور اس جست کی قوت کس قدر ہو گی...... یہ تھی وہ بات، جسے لے کر میں آگے بڑھا! میں نے دیکھنے کی کوشش کی، کیا انسانی زندگی کے دیگر شعبوں میں بھی تخلیقی عمل کا یہی انداز کارفرما ہے! اس کتاب میں جست کی اِس کارکردگی کو اجاگر کرنے کے لیے، میں نے سب سے پہلے، معاشرتی زندگی پر ایک نظر ڈالی جس نے قدیم زمانے سے اب تک دو صورتوں میں خود کو نمایاں کیا ہے: دائرے کی صورت میں یا پھر سیدھی لکیر کی صورت میں! جب معاشرہ دائرے میں گھومتا ہے، تاریخ کی نفی ہو جاتی ہے، فرد پس منظر میں چلا جاتا ہے اور زندگی کا کارواں روایت کی گہری کھائیوں میں چلنے لگتا ہے۔ دُوسری طرف جب معاشرہ سیدھی لکیر پر چلتا ہے، تاریخ وجود میں آجاتی ہے، روایت کی حد بندیاں ٹوٹتی ہیں اور فرد آزاد ہو جاتا ہے۔ تاہم میں نے دیکھا کہ انسانی معاشرے کا پیٹرن کچھ اِس قسم کا ہے کہ وہ دائرے میں گھومتے گھومتے اچانک ایک جست لگا کر، اور دائرے کی جکڑ سے آزاد ہو کر ایک سیدھی لکیر پر چلنے لگتا ہے؛ مگر بالآخر دوبارہ دائرے کا انداز اختیار کر لیتا ہے۔ تاہم یہ نیا دائرہ پہلے دائرے کے مقابلے میں زیادہ کشادہ ہوتا ہے۔ یہی معاشرے کا تخلیقی عمل بھی ہے مگر اس میں اصل کارکردگی اُس جست کی ہے جو دائرے کو کشادہ کرنے میں کامیاب ہوتی ہے اور جو ہمیشہ کسی نہ کسی غیر معمولی فرد یا گروہ کے ذریعے وجود میں آتی ہے۔ یہ فرد یا گروہ ایک طرح کی تقلیب ہے جو دائرے میں گھومتے ہوئے سماج کے اندر کہیں رُونما ہوتی ہے۔ مراد یہ کہ نرگس ہزاروں سال تک اپنی بے نوری میں لپٹی رہتی ہے اور پھر اچانک ایک دیدہ ور پیدا ہو جاتا ہے جو ایک نئے زاویے سے ماحول کو دیکھنے لگتا ہے۔

تخلیقی عمل میں تقلیب کے اس مرحلے کو جب میں نے دیو مالا یا اساطیر پر منطبق کیا تو مجھے تخلیقی عمل کے ایک اور مرحلے سے بھی آگاہی ہوئی جو تقلیب سے ذرا پہلے نمودار ہوتا ہے۔ بے شک تقلیب اچانک نمودار ہوتی ہے لیکن اس اچانک وُرود سے پہلے "طوفان" کا ایک مرحلہ بھی آتا ہے جو بالآخر خزاج (Chaos) یا بے ہیئتی پر منتج ہوتا ہے۔ اِس مرحلے کا احساس مجھے دیو مالا کی اُن کہانیوں سے ہوا جو آبی طوفان یا Flood کی کہانیوں سے موسوم ہیں اور جو ہندوستان، مصر، عراق اور کریٹ کی اساطیر میں اتنی مماثلت کے ساتھ موجود ہیں کہ اُن کے عقب میں ایک پروٹو فلڈ متھ (Proto Flood Myth) کی نشان دہی بہ آسانی کی جا سکتی ہے۔ لُبِّ لباب اُن کہانیوں کا یہ ہے کہ نوحؑ یا منو یا مینز یا مائی نوس کی کشتی ایک بیج کی طرح تھی جس میں زندگی کے سارے

عناصر جمع ہو گئے تھے اور وہ بیج ایک طوفانی سمندر کے تھپیڑے سہہ رہا تھا...... گویا وہ اپنے سخت چھلکے کو نرم کر رہا تھا۔ پھر ایک وقت ایسا آیا کہ چھلکا ٹوٹ پھوٹ گیا اور نراج یا بے ہیئتی کا عالم وجود میں آ گیا۔ تب اس بے ہیئتی میں سے زندگی ایک جست بھر کر سامنے آ گئی جس سے ایک نئے عالم کا ظہور ہوا۔ یوں مجھے محسوس ہوا کہ تخلیقی عمل میں تقلیب سے پہلے نراج کا مرحلہ لازمی طور سے آتا ہے۔

اساطیر کے مطالعے کے بعد تاریخ کے میدان میں تخلیقی عمل کے مندرجہ بالا پیٹرن کی توثیق کا طالب ہوا تو میں نے دیکھا کہ تاریخ، نپے تلے قدموں سے نہیں چوکڑیوں میں اپنا سفر طے کرتی ہے۔ مثلاً ۶۰۰ ق م کے لگ بھگ اس نے ایسی چوکڑی بھری کہ ایک نئی دنیا وجود میں آ گئی؛ مگر اس جست سے پہلے کئی سو سال کا طوفانی دور آیا تھا جس میں بحیرۂ روم کے جزائر، عراق کے کوہستانی علاقوں اور لیبیا کے ریگستانوں سے یاجوج ماجوج نکل آئے تھے، جنھوں نے بڑی بڑی سلطنتوں کی اینٹ سے اینٹ بجا دی تھی۔ اسی دوران میں آریاؤں نے ایشیا کے "جوف الارض" سے نکل کر ہندوستان کی دراوڑی تہذیب کے پرخچے اڑائے اور سائبیریا کے خانہ بدوشوں نے چین کی چاؤ سلطنت کو لرزہ بر اندام کر دیا۔ اس سارے دور کے بعد، جو دراصل "طوفان" کا مرحلہ تھا، زردشت، بدھ، کنفیوشس، ارشمیدس، سقراط، افلاطون اور ارسطو ایسی خلاق ہستیوں کا جنم ہوا جنھوں نے دنیا کو ایک نیا مدار عطا کر دیا۔ احیائیہ تقلیب ہی کی ایک صورت تھی۔ دوسری تخلیقی جست نشاۃ الثانیہ کی تھی جس نے پندرھویں صدی عیسوی کو ایک نئی تقلیب سے آشنا کیا؛ مگر اس سے قبل ہزار سال کا ایک تاریک دور گزرا تھا جس کا پہلا حصہ "انجماد" اور دوسرا "شکست و ریخت" کا تھا۔ چنانچہ مجھ پر اس بات کا انکشاف ہوا کہ نراج کے بھی دراصل تین حصے ہیں: پہلا جب انجماد طاری ہو جاتا ہے؛ دوسرا جو پیکار کا دور ہے جس میں عناصر ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں؛ اور تیسرا بے ہیئتی کا دور ہے جس میں عناصر کی الگ الگ پہچان معدوم ہو جاتی ہے...... تب اس بے ہیئتی کے اندر سے باہر کی طرف ایک جست لگتی ہے۔

تاریخ کے اس عمل میں تیسری مثال بیسویں صدی کی ہے جس میں مغربی تہذیب عروج پر پہنچنے کے بعد انجماد کی نذر ہوئی۔ پھر شکست و ریخت کا دور آیا: یہ شکست و ریخت بالائی سطح پر دو (۲) عظیم اور متعدد چھوٹی چھوٹی جنگوں میں اور داخلی سطح پر معاشرتی قدروں کے انحطاط کی صورت میں نمودار ہوئی حتیٰ کہ ایک طرح کی بے ہیئتی کا عالم وجود میں آ گیا جسے دیکھ کر مغرب کے مفکر بھی محسوس کرنے لگے کہ نظم و ضبط کی کوئی صورت باقی نہیں رہی۔ تب اس بے ہیئتی میں سے ایک نئی تقلیب کے آثار ہویدا ہوئے۔ ایلون ٹافلر نے اسے تیسری لہر یا Third Wave کا نام دیا ہے، بعض نے اسے نیا عالمی نظام یعنی New World Order کہا ہے اور بعض نے ایک نئی ساخت سے موسوم کیا ہے جو مرکز کے بجائے "بے مرکزیت" سے عبارت ہوگی۔ ۱۹۷۰ء میں یہ کتاب لکھتے ہوئے مجھے

محسوس ہوا تھا کہ طبیعیات، علم الانسان، نفسیات اور دوسرے علوم کے ذریعے جو انکشافات ہو رہے ہیں، وہ بالآخر ایک نئے زاویۂ نگاہ پر منتج ہوں گے ...... بیسویں صدی کے آخری ایام میں یہ زاویۂ نگاہ زیادہ واضح ہو گیا اور صاف نظر آنے لگا کہ یہ تقلیب کی ایسی صورت ہے جس سے ایک نئے دور کا آغاز ہونے لگا ہے۔ میں نے اس نئے دور کے بارے میں اپنے ایک مضمون "اکیسویں صدی میں" لکھا ہے کہ انیسویں صدی سے بیسویں صدی کے نصف اول تک کا زمانہ بڑی بڑی منظم سلطنتوں کا دور ہونے کے باعث نظم کے مشابہ تھا جس کی ہر سطر بلکہ ہر لفظ پوری نظم میں اس طور جڑا ہوتا ہے جیسے مشین میں پرزے۔ مگر بیسویں صدی کا نصف آخر غزل کے مشابہ نظر آنے لگا ہے جس کے مختلف اشعار میں ایک صوتی ربط یا Mood کے علاوہ کوئی معنوی ربط نہیں ہوتا۔ مطلب یہ کہ غزل کا کوئی ایک مرکزہ نہیں ہوتا: یہ متعدد مراکز کو گویا ہار میں پرو کر پیش کرتی ہے، نیز اس کے مختلف اشعار کے درمیان انقطاع یا discontinuity کا ہمیشہ احساس رہتا ہے۔ ویسے بھی لفظ "نظم"، "نظم و ضبط" کا اعلامیہ ہے اور لفظ "غزل"، "غزال" اور پھر اس کی چوکڑیوں کی طرف دھیان جاتا ہے۔ چنانچہ جو تیسری لہر نظر آنے لگی ہے، اس میں سلطنتیں ٹوٹ کر ایک ایسی نئی ساخت میں ڈھل رہی ہیں جو بے مرکز ہوگی۔ اس کا ثبوت بین الاقوامی کارپوریشنیں ہیں جن کا مرکزی دفتر کسی ایک ملک کی سرزمین پر نہیں، وہ آکاس بیل کی طرح (یعنی جڑ کے بغیر) پوری دنیا پر چھا رہی ہیں۔ عالمی تہذیب کے بعض دیگر آثار بھی ہویدا ہیں۔ آج کی ڈش انٹینا اور کیبل تہذیب نے دنیا کے موسموں کی جانکاری تک کو ایک ڈھیلی ڈھالی اکائی میں تبدیل کر دیا ہے اور زبانوں، ملبوسات اور رہن سہن کے آداب تک کو ایک ایسی ساخت عطا کر دی ہے جس میں مختلف ممالک کے کلچر اپنی انفرادیت کو برقرار رکھنے کے باوجود عالمی کلچر کا حصہ بن رہے ہیں۔ کرۂ ارض ہی نہیں، کائنات اور زندگی کے بارے میں بھی ایک نیا زاویۂ نگاہ ابھر رہا ہے جو سابقہ مرکزیت کی جگہ کمپیوٹر ایسی لامرکزیت کو اہمیت دے رہا ہے۔ گویا پورا منظرنامہ ہی تبدیل ہو گیا ہے۔ غور کیجیے کیا یہ تقلیب کی صورت نہیں!

مختلف علوم اور مختلف سلسلوں کے مطالعے سے، میں نے تخلیقی عمل کی جس ساخت کا نظارہ کیا، اُسے فنونِ لطیفہ میں بھی کارفرما دیکھا۔ میں نے دیکھا کہ ادب سمیت، فنونِ لطیفہ کے تخلیقی عمل میں پہلا مرحلہ وہ ہے جس میں تصادم کا آغاز ہوتا ہے (کیتھرین پیٹرک نے اسے معلومات حاصل کرنے کا دور کہا تھا)۔ میں نے محسوس کیا کہ انسانی سائیکی ایک حوض کی طرح ہے جس کی سطح پر حسیات کی مدد سے حاصل کردہ تاثرات ہر وقت گر رہے ہوتے ہیں اور وہ تنکوں اور پتوں کی طرح تیرتے دکھائی دیتے ہیں جبکہ حوض کی تہ میں پہلے سے ایک ایسا مواد موجود ہوتا ہے جو قرنوں پر پھیلے انسانی تجربات پر مشتمل ہے، یعنی وہ تجربات جو ہر چند کہ عصری تجربات ہی کی صورت میں انسانی سائیکی میں آ گرے تھے مگر پھر اس کی تہ میں بیٹھ گئے تھے۔ تخلیق کار کی

زندگی میں تخلیق کا لمحہ اُس وقت نمودار ہوتا ہے جب کوئی واقعہ کسی چٹان کی صورت سائیکی کے حوض میں اچانک آ گرتا ہے اور حوض میں ایک طوفان سا آجاتا ہے جس سے سطح کا مواد تہ کے مواد سے ٹکرا کر ایک گرداب آسا صورت میں ڈھل جاتا ہے۔ اس کی بہترین مثال امرت منتھن کی کہانی ہے جس کے مطابق امرت یا آبِ حیات حاصل کرنے کے لیے دیوتاؤں (مثبت عناصر) اور راکشسوں (منفی عناصر) نے مل جل کر دودھ کے سمندر کو بلویا تھا اور پھر جب دودھ بے ہیئت ہو گیا تھا اُس میں سے "ماکھن" ایک جست کے ساتھ اچانک نمودار ہو گیا تھا۔ گویا تخلیقی عمل میں پہلا مرحلہ طوفان کا ہے جس میں عناصر ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں! اس کے بعد بے ہیئتی کا مرحلہ آتا ہے جسے ارتکاز، مراقبہ، خود فراموشی یا Incubation کا دور کہنا چاہیے اور پھر جست کا مرحلہ جو اصلاً تقلیب کی ایک ایسی صورت ہے جس میں تخلیق ایک منفرد اور انوکھے وجود میں ڈھل کر نمودار ہوتی ہے۔ اس کے بعد تخلیقِ مکرر کا دور ہے جس میں قاری عملِ معکوس میں مبتلا ہو کر زراج کے اس عالم تک رسائی پاتا ہے جہاں سے تخلیق ایک زقند بھر کر باہر آ گئی تھی۔ عہد نامہ قدیم میں لکھا ہے کہ خداوند نے کائنات کو تخلیق کرنے کے بعد اس پر ایک نظر ڈالی اور کہا "اچھا ہے"...... "اچھا ہے" کہنا اصلاً قرأت کا عمل ہے اور خود شناسی کے زمرے میں آتا ہے اور خود شناسی کا یہ عمل تخلیق کاری سے ہٹ کر کوئی عمل نہیں...... یہ تخلیق کاری ہی کا ایک حصہ ہے...... یہ دراصل تخلیقی عمل کو مکمل کرتا ہے کہ جب تک تخلیق کار تخلیق میں ظاہر ہونے کے بعد اپنی دونوں حیثیتوں کا ادراک کر کے تخلیقی عمل کو اکائی کے طور سے محسوس نہیں کرے گا، تخلیق لخت لخت حالت میں رہنے کے باعث نامکمل ہی رہے گی۔ حقیقت یہ ہے کہ قرأت کا عمل محض صارف یا خوشہ چیں کی کارکردگی کا عمل نہیں، یہ تخلیقی عمل کا ایک حصہ بھی ہے!

بے شک تخلیقی عمل میں آہنگ کو بڑی حیثیت حاصل ہے مگر یہ آہنگ کوئی غیر ارضی شے یا ہستی نہیں جو تخلیق کار کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے...... یہ وہ آواز ہے جو تخلیق کار کے اندر کی تخلیقی مشین کے چلنے سے پیدا ہوتی ہے اور پھر کچے مواد کی تقلیب کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ اصلاً سارا کچا مواد تخلیق کار کے بطون میں موجود ہوتا ہے مگر جب وہ کسی حادثے، سانحے، کرب یا (موجودی فلاسفہ کی زبان میں) Crisis سے گزرتا ہے، اُس کے اندر گویا صورِ اسرافیل جاگ اُٹھتا ہے جو اصلاً اس کی تخلیقی مشین کے چلنے کی آواز ہے۔ یہ آواز سب سے پہلے صورتوں کو توڑتی ہے، اس کے بعد ان کے ریزوں کو باہم آمیز کرتی ہے، ان کا ایک ملغوبہ سا بناتی ہے اور پھر انھیں نئی صورتوں میں ڈھال دیتی ہے۔ اصل چیز صورِ اسرافیل ہے جو بیک وقت توڑتا بھی ہے اور تخلیق بھی کرتا ہے اور جو ایک ایسا تفاعل ہے جس کا ایک رخ "غیب" اور دوسرا "ظاہر" کی طرف ہے، ایک رخ مجسم بے ہیئتی اور دوسرا مجسم ہیئت ہے۔ یہی آواز یا آہنگ یا نغمہ تخلیق کا مواد بھی ہے اور مواد کی

یک نئی صورت گری بھی! تاہم مجموعی اعتبار سے دیکھیں تو تخلیقی عمل ایک ساخت ہے جس کا پیٹرن تقلیب کی قانونی کارفرمائی سے اپنا رنگ بدلتا رہتا ہے۔ ہر بار اس ساخت میں ایک نیا رنگ شامل ہوتا ہے تو ایک نئی شعری تخلیق نیا تصویری پیکر یا مجسمہ یا ایک نئی دُنیا وجود میں آجاتی ہے۔ پھر یہ ساخت اگلی تقلیب کا انتظار کرنے لگتی ہے...... ایک ایسی تقلیب کا، جو سارے منظرنامے کو ایک نیا مدار عطا کر دیتی ہے...... یہ سلسلہ جاری ہے اور ہمیشہ جاری رہے گا۔

میں نے اس کتاب میں (استقرائی انداز سے) تخلیقی عمل کی جو ساخت پیش کی وہ حیاتیات، معاشرے نیز تاریخ کے مطالعے سے مرتب کی تھی۔ پھر میں نے اس کا اطلاق فنونِ لطیفہ پر کیا۔ آج تقریباً تیس[30] برس بعد اس ساخت کی کارکردگی مجھ پر مزید واضح ہوئی ہے۔ اگلے دنوں، تخلیقی عمل کے بارے میں اُٹھائے گئے یک سوال کا جواب دیتے ہوئے میں نے جو باتیں کہی تھیں، وہ میرے تازہ ترین موقف کو پیش کرتی ہیں۔ میں نے کہا تھا:

> ادب کے تخلیقی عمل میں تین کردار حصہ لیتے ہیں: تخلیق کار، تخلیق نیز قاری! عام تاثر تو یہ ہے کہ تخلیق کار، ایک کاریگر کی طرح کچے مواد سے کوئی نئی نیز انوکھی چیز بناتا ہے جس کی قیمت کا تعین اُس کا قاری یا صارف کرتا ہے: مگر حقیقت یہ ہے کہ تخلیق کار اور اس کی تخلیق کا رشتہ وہ نہیں جو ایک کاریگر اور اس کی تخلیق کردہ شے میں ہوتا ہے...... یہ وہ رشتہ ہے جو گرامر یا لسانی سسٹم کا، تحریر سے ہوتا ہے! سوسیور نے کہا تھا کہ پارول (یعنی گفتار یا تحریر) میں لانگ جذب ہوتی ہے۔ اگر یہ لانگ، سسٹم کے طور سے موجود نہ ہو تو تحریر مہمل ہو جائے گی۔ مگر پارول کے مظاہرے کے بغیر نہ تو یہ نظر آ سکتی ہے اور نہ ہی ثابت ہو سکتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں خود اپنے "ہونے" کا اثبات کرنے کے لیے لسانی سسٹم مجبور ہے کہ وہ اپنے گرد پارول کا ایک پیچ در پیچ نظام کھڑا کرے۔ اس بات کا اطلاق پوری کائنات پر بھی ہو سکتا ہے۔ حقیقتِ اولیٰ کثرت کے مظاہر میں اپنے ہونے کا ثبوت دیتی ہے، لہٰذا کثرت کا عالم، فریبِ نظر نہیں۔ حقیقتِ اولیٰ کا جو رشتہ کائنات سے ہے، وہی رشتہ ادب کے خالق کا اس کی تخلیق سے ہے۔ لہٰذا ادب تخلیق کرتے وقت مصنف اپنے سے الگ کوئی چیز تخلیق نہیں کرتا، وہ خود اپنے آپ ہی کو تخلیق میں منقلب کر کے اپنی پہچان کراتا ہے۔ کچھ یہی حال تخلیق کار اور قاری کے باہمی رشتے کا بھی ہے۔ تخلیق کار خود ہی اپنی تخلیق کا قاری ہے...... وہ بیک وقت قاری بھی ہے اور تخلیق کار بھی! وہ تخلیق کے بے نام بے رنگ اور بے ہیئت کچے مواد کو رنگوں اور صورتوں میں ڈھال کر دراصل اُس مواد کی پہچان کراتا ہے۔ ادیب اسی لیے خلیفۃ الرحمٰن ہے کہ وہ کائناتی سطح کے تخلیقی عمل کا تتبع کرتا ہے اور کثرت کی حامل کائنات کے علی الرغم، فن کی سطح پر ایک کائناتِ دیگر کو وجود میں لاتا ہے۔ رہی تخلیق تو اس کی کارکردگی بھی غیر معمولی ہے۔ جب مصنف تخلیقی عمل کے دوران میں نراج (Chaos) کے مرحلے سے گزرتا ہے خالق اور تخلیق کی دوئی ختم ہو جاتی ہے۔ تب تخلیق کاری کا عمل مصنف کی گرفت سے آزاد ہو کر تخلیق کے

ہاتھوں میں چلا جاتا ہے۔ گویا تخلیق ایک طرح کے کیمیاوی عمل میں ڈھل کر خود کفیل ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے لیے خود راستہ تراشنے لگتی ہے۔ صحرا نوردوں کا کہنا ہے کہ صحرا میں کوئی راستہ بھول جائے تو اُسے اُونٹنی کی مہار ڈھیلی چھوڑ دینا چاہیے تاکہ اُونٹنی خود ہی راستہ تلاش کرے۔ بالکل یہی کچھ ادب میں ہوتا ہے۔ جب ادیب، تخلیق کاری کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے، مہار اس کے ہاتھ سے نکل جاتی ہے اور تخلیق خود مختار ہو کر آگے بڑھنے لگتی ہے مگر یہ بہرحال ایک لمحہ ہے جس کے فوراً بعد تخلیق کار کے اندر کا قاری، تخلیق کاری کے عمل میں شامل ہو جاتا ہے۔ یہ قاری بیک وقت 'حقیقت' کے دونوں رُخوں کو دیکھنے پر قادر ہوتا ہے: اُس رُخ کو بھی جو بے نام، بے رنگ اور بے ہیئت ہے اور اس رُخ کو بھی جو رنگوں اور شبیہوں میں ڈھل کر صورت پذیر ہو رہا ہوتا ہے۔

قاری باہر کی کوئی ہستی نہیں، تخلیق کار ہی کا منقلب رُوپ ہے۔ اس کا سب سے بڑا کام اُس زخم کو باقی رکھنا ہے جو تخلیقی عمل کے پہلے ہی وار سے حقیقت کے بدن پر لگا تھا۔ اُسے آپ Ruplum یا شگاف یا کھڑکی کچھ بھی کہہ سکتے ہیں جس میں سے تخلیقی مواد بہ کر صورت پذیر ہوتا ہے یا جس میں تخلیق کار تخلیق کے لاشے کو محسوس کر پاتا ہے اور اس پر حالتِ جذب طاری ہو جاتی ہے۔ موجودیت والوں کا کہنا ہے کہ اس نظارے سے ناظر پر بے معنویت کا عالم چھا جاتا ہے اور وہ متلی کی کیفیت اور اکلاپے کے کرب انگیز احساس کی زد پر آ جاتا ہے۔ لیکن تخلیقی عمل میں یہ نظارہ حالتِ جذب کا باعث ہے۔ فلسفی اور سائنس دان اپنے اپنے انداز میں اس زخم کو مندمل کر دینا یا شگاف کو بھر دینا چاہتے ہیں تاکہ یکتائی بحال ہو سکے مگر تخلیق کار اس زخم کو باقی رکھنا چاہتا ہے تاکہ تخلیق کاری کا وہ عمل جاری رہ سکے جو اصلاً وحدت کے کثرت میں منقلب ہونے کا مسلسل وظیفہ ہے۔

تخلیق کار کے نزدیک یہ کائنات 'فریبِ نظر' نہیں، اس کا وجود حقیقی بھی ہے اور ناگزیر بھی: اگر ایسا نہ ہو تو پھر حقیقت کا اوجھل رُخ نظروں سے اوجھل ہی رہے۔ تاہم اس بات کی وضاحت بہ تکرار ضروری ہے کہ تخلیقی عمل کے دوران میں زخم، شگاف یا کھڑکی کو کھلا رکھنا، تخلیق کار کے اس منقلب رُوپ ہی سے ممکن ہے جسے قاری کا نام ملا ہے۔

(جنوری ۲۰۰۳ء)

maablib.org

تخلیقی عمل
تکوینِ کائنات کے حوالے سے

تخلیقی عمل کا پہلا ایڈیشن ۱۹۷۰ء میں سامنے آیا تھا۔ ۲۰۰۳ء میں اِس کے چھٹے ایڈیشن کے موقع پر میں نے تنقیدی تھیوری کے حوالے سے تخلیقی عمل کی ساخت کا جائزہ لینے کے لیے اِس میں ایک نئے باب بعنوان ''تیس سال بعد'' کا اضافہ کیا تھا۔ اَب ۲۰۰۹ء میں جب اِس کتاب کا آٹھواں ایڈیشن چھپنے کو ہے' مجھے اِس کتاب میں مزید ایک باب شامل کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی ہے۔

پس منظر اِس طلب کا یہ ہے کہ جب میں نے آج سے کم و بیش چالیس برس پہلے یہ کتاب لکھی تھی تو اِستقرائی عمل کو بروئے کار لاتے ہوئے مختلف علوم اَور مظاہر میں تخلیقی عمل کی کارکردگی کا جائزہ لیا تھا۔ مقصود یہ جاننا تھا' کیا زندگی کے مختلف مظاہر کی بُنت میں ایک ہی وضع کا تخلیقی عمل کارفرما ہے کہ نہیں: سو میں نے سوسائٹی' اَسطور' تاریخ اَور فنونِ لطیفہ کے علاوہ' حیاتیات کے حوالے سے بھی تخلیقی عمل کی کارکردگی کو جاننے کی کوشش کی تھی: تاہم میں طبیعیات کے حوالے سے اَیسا نہ کر سکا تھا۔ وجہ یہ تھی کہ اُس وقت ابھی طبیعیات میں وہ پیش رفت نہیں ہوئی تھی جس سے کائنات کے تخلیقی عمل کے جملہ مراحل واضح طور سے نظر آ سکتے۔ پچھلے چالیس سالوں کے دوران میں طبیعیات نے کائناتِ اکبر اَور کائناتِ اصغر میں اِتنی دُور تک پیش قدمی کر لی ہے کہ اَب کائنات کے تخلیقی عمل کو ایک بڑی حد تک سمجھنا ممکن ہو گیا ہے۔ لہٰذا میں نے ضروری سمجھا کہ طبیعیات کے حوالے سے بھی تخلیقی عمل کا جائزہ لینے کی کوشش کروں۔ مجھے اِس بات کا اعتراف ہے کہ میں کسی جامعہ میں طبیعیات کا طالب علم نہیں رہا اَور ریاضی سے تو بالکل ہی نابلد ہوں جو طبیعیات کی اصل زبان ہے: ایک قاری کی حیثیت سے میں نے طبیعیات کے تعقلات سے جو کچھ اَخذ کیا ہے' اُس کی روشنی میں کائنات کے تخلیقی عمل کو جاننے کی جسارت کرنے لگا ہوں۔

بیسویں صدی کے پہلے پچاس سالوں کے دوران میں طبعیات کے نظریۂ اضافیت نے کائناتِ اکبر کو اور کوانٹم میکانکس نے کائناتِ اصغر کو جاننے کی جو کوششیں کیں اُن کا علم ہم سب کو ہے۔ نظریۂ اضافیت نے کائناتِ اکبر کے پھیلاؤ میں ایک انوکھی تنظیم اور ہارمنی کا احساس دلایا۔ اُس کے نزدیک زماں و مکاں کی حامل کائنات ایک ایسا پارچہ یعنی fabric ہے جس میں کششِ ثقل کی کشوں، قوسوں اور دھاگوں نے بُنت کاری کی ہے اور یہ عمل زماں و مکاں کی gently curving geometrical shape پر منتج ہوا ہے۔ کائناتِ اکبر یک تئو ارب کہکشاؤں پر مشتمل ہے اور ہمہ وقت انتہائی تیز رفتاری سے پھیل رہی ہے۔ یہ کائنات کائناتی قوانین کے تابع ہے اور تغیر آشنا ہونے کے باوجود اپنی ساخت کو قائم رکھے ہوئے ہے۔ دوسری طرف کوانٹم میکانکس نے کائناتِ اصغر کا منظر نامہ پیش کیا ہے اور یہ کائنات حتمیت کے بجائے کوانٹم اُصولِ لاتعینیت (quantum uncertaininity) کے تابع ہے: حد یہ کہ کسی بھی پارٹیکل کی رفتار اور مقام کو بیک وقت پوری طرح دیکھا نہیں جا سکتا...... "مقام" پر نظریں مرکوز کریں تو "رفتار" بےنہا ہو جاتی ہے اور رفتار پر مرکوز کریں تو مقام دُھندلا جاتا ہے۔ سائنس دان کہتے ہیں کہ تکوینِ کائنات کے عمل کو دیکھنے کے لیے فلم کو اُلٹی طرف چلانا پڑے گا اور اِس عمل سے کائناتِ اکبر بتدریج کائناتِ اصغر کے مختصر ترین مقام سے طلوع ہوتے ہوئے نظر آنے لگے گی۔ کائناتِ اکبر کی موجودہ صورت، تیز رفتار پھیلاؤ کا مرحلہ ہے۔ اِس سے قبل دھماکے کے بعد کا اِرتقائی دور تھا جبکہ اُس کے عقب میں وہ مختصر ترین مقام جہاں عظیم دھماکا (Big Bang) ہُوا جس سے کائنات کے پھولنے کا آغاز ہُوا...... اِسے Inflationary Burst کا نام مِلا ہے۔

کائنات کا آغاز کب ہُوا اِس کے بارے میں قیاس آرائیاں ہوتی رہی ہیں مگر اب ریاضی کی مدد سے اس بات پر اِتفاقِ رائے ہے کہ ہماری یہ کائنات آج سے تیرہ ارب ستر کروڑ (یعنی ۱۳۰۷ ارب) سال پہلے ایک بہت بڑے دھماکے سے وُجود میں آئی۔ وہ مقام جہاں پر یہ دھماکا ہُوا پلانک لینگتھ کے نام سے جانا جاتا ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں مشہور سائنس دان پلانک نے پلانک سپیس اور ٹائم کے مقام کو متعین کیا تھا کہ یہ مقام زماں اور مکاں کی وہ آخری حد ہے جس کے پیچھے عدمِ محض ہے۔ پلانک کے مطابق سپیس کی آخری حد 10^{-33} سنٹی میٹر ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ اِس مقام پر سپیس یعنی مکاں

a millionth of a billionth of a billionth of a billionth of a centimeter

ہے۔ اِسی طرح ٹائم کی آخری حد 10^{-43} سیکنڈ ہے یعنی وہ

a tenth of a millionth of a trillionth of a trillionth of a trillionth of a second ہے۔

۱۹۷۰ء کے بعد سائنسی حلقوں میں چہ میگوئیاں ہونے لگیں کہ ٹائم اور سپیس کی اِس آخری حد کے پیچھے

بھی "کچھ" موجود ہے...... جاننا چاہیے کہ وُہ کیا ہے! اِس تجسس میں TOE یعنی Theory of Every Thing کی تلاش کا عمل بھی شامل تھا جو کائنات کی چاروں بڑی قوتوں یعنی اِلیکٹرو میگنیٹک فورس (Electromagnetic Force) وِیک فورس (Weak Force) سٹرانگ فورس (Strong Force) اور کششِ ثقل (Gravity) کو اِکائی کے مقام پر دیکھنا چاہتا تھا اور یہ مقام پلانک کی متعین حد کے عقب میں تھا۔ یہی وہ زمانہ تھا جب سُپر سٹرنگ تھیوری کی شروعات ہُوئی۔ دو دہائیوں کے دوران میں سُپر سٹرنگ تھیوری کامیابی اور ناکامی کے کئی مراحل سے گزرنے کے بعد بالآخر نوّے کی دہائی میں ایک ایسا منظر نامہ دریافت کرنے میں کامیاب ہوگئی جس میں چاروں قوتیں باہم آمیز ہوتے دکھائی دے رہی تھیں۔ پھر جب ایم تھیوری نے (جو گیارہ ابعاد کی حامل ہے) سٹرنگ تھیوری کے بطن سے جنم لیا تو منظر نامے کے خدوخال اور بھی شوخ ہو گئے۔ اب کھُلا کہ پلانک ٹائم اور پلانک سپیس کے عقب میں ایک Ultra-Microscopic Level بھی ہے جس میں روایتی زماں اور مکاں، آگے اور پیچھے اُوپر اور نیچے کی سمتیں موجود نہیں...... یہ بے مقام "مقام" ایک کالی شکتی (Dark Energy) سے لبریز ہے جس میں انرجی کا ایسا طوفان برپا ہے جو اصلاً Entropy یا نراج (Chaos) ہے۔ مشہور سائنس دان برائن گرین (Brian Greene) نے اِس UltraMicroscopic Level کی نشان دہی اِن الفاظ میں کی ہے:

> Below the planck length, space becomes unrecognizably tumultuous due to quantum jiters - a seething boiling cauldron of frenzied fluctuations - *The fabric of the Cosmos*, p.333-334.

مُراد یہ کہ پلانک لینگتھ کے نیچے Cosmos کی چادر، مشتعل ہلچلوں سے بھرا ایک ایسا گورکھ دھندا ہے جس پر زماں اور مکاں کا اِطلاق نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا یہ Spaceless بھی ہے اور Timeless بھی!

سٹرنگ تھیوری والوں نے اِس بے مقام "مقام" پر سٹرنگز یعنی Vibrating Filaments of Energy کا سراغ لگایا ہے اور ساتھ ہی Branes کو بھی دریافت کیا ہے...... سٹرنگ ایک بُعد کا حامل یعنی One-Dimenstional ہے جبکہ برین مختلف ابعاد کے حامل ہیں۔ اِن مختلف ابعاد والے Branes میں تین ابعاد کا حامل ایک برین اِس لیے قابلِ ذکر ہے کہ ہماری کائنات اِسی برین کے اندر بند ہے۔ خود اِس تین مکانی ابعاد کے حامل برین کے اندر ایک بُعد کے حامل سٹرنگز دو صُورتوں میں موجود ہیں یعنی کھُلے سٹرنگز (Open Strings) اور بند سٹرنگز (Closed Strings)! اِس برین کی داخلی سطح میں پکڑنے کی بے پناہ قوت ہے۔ لہٰذا کھُلے سٹرنگ کی جڑ والا حصّہ اُس میں پیوست ہے اور اُکھڑ نہیں سکتا جبکہ سٹرنگ کا دُوسرا حصّہ آزاد ہے اور روشنی کا مظاہرہ کرتا ہے، مگر یہ روشنی اِس برین سے باہر نہیں جا سکتی، اِس لیے کہ پابندِ سلاسل ہے۔ دُوسری طرف بند سٹرنگز برین کی داخلی سطح میں پیوست نہیں ہیں اور اصلاً کششِ ثقل یعنی Gravity کی تحویل میں ہیں۔ سو جہاں

شنی کا پارٹیکل یعنی Photon 'برین' باہر نہیں جا سکتا' وہاں کششِ ثقل کا پارٹیکل یعنی Graviton 'برین' سے باہر نکل کر' دیگر ابعاد یعنی Dimensions میں آ جا سکتا ہے۔ یہ ایک بے حد خیال انگیز نکتہ ہے...... ساتھ ہی یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ روشنی فرق و تفریق کا منظرنامہ پیش کرتی ہے جبکہ کششِ ثقل' انسلاک' وحدت اور محبت کا اعلامیہ ہے۔

اب کہانی کچھ یوں بنتی ہے کہ کالی شکتی کے متلاطم سمندر کے اندر جب تین ابعاد کے حامل دو برین آپس میں ٹکرائے تو ایک عظیم دھماکا ہُوا جس کے نتیجے میں تین ابعاد کا ایک برین یکایک غبارے کی طرح پھولنا شروع ہو گیا اور پھولتے ہی چلا گیا۔ چونکہ ہماری یہ کائنات' اس برین کے اندر بند ہے' اس لیے برین کے دم پھولتے ہوئے غبارے کے ساتھ ہی پھولتے چلے جا رہی ہے۔ اس پھیلاؤ کے بھی متعدد مدارج ہیں۔ پہلا درجہ Entropy نے ہیئتی یا نراج (Chaos) کا ہے جو Ultra-Microscopic Level سے پلانک سطح کے دھماکے تک ہے۔ مشہور سائنس دان' پیٹر ہگز (Peter Higgs) کے حوالے سے پلانک سطح کے اس مقام کو Higgs Field کہا گیا ہے۔ جب بگ بینگ کے بعد ہماری اس کائنات کا درجہ حرارت کم ہُوا تو یہ فیلڈ ٹھنڈا ہو کر Non-Zero Higgs Ocean میں تبدیل ہو گیا اور پارٹیکلز میں کمیت (Mass) کا اضافہ کرنے لگا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ پہلے دھماکا ہُوا' پھر Higgs Field کی دُھند پھیلی جو زیرو ڈگری Nothing-ness سے عبارت تھی' اس کے بعد Higgs Ocean نمودار ہُوا جس سے شبا ہتیں اور صورتیں عطا ہونے کا سلسلہ شروع ہُوا جو بالآخر کہکشاؤں' ستاروں اور سیاروں پر منتج ہُوا۔ گویا کائنات کو جسم عطا کر دیا گیا (یہ جسم کائنات کے صرف پانچ فی صد حصے پر مشتمل تھا)۔ ہگز فیلڈ (Higgs Field) کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ سارے زماں اور مکاں پر محیط اور اس میں پوری طرح جذب ہے۔ تاہم اس کے ثبوت کو Higgs Boson سے مشروط کر دیا گیا ہے اور یوں Higgs Boson کی موجودگی کی پیش گوئی سامنے آئی ہے۔ بعض سائنس دانوں نے اسے God Particle کا نام دیا ہے۔ اگر LHC کے ذریعے یہ پارٹیکل دریافت ہو گیا تو یہ اتنا ہی بڑا کارنامہ ہوگا جتنا کہ عبدالسلام' وین برگ اور گلاشو نے انجام دیا تھا جب W اور Z پارٹیکلز کی موجودگی کے بارے میں ان کی پیش گوئی حرف بہ حرف سچ ثابت ہُوئی تھی۔

کائنات کے تخلیقی عمل کو جاننے کے لیے اس پس منظر کا جاننا بہت ضروری تھا۔ سو میں نے اپنے تئیں ایک ادنیٰ سی کوشش کی ہے۔ یہ پس منظر تہ در تہ اور پیچ در پیچ ہے جسے ایک سائنس دان ہی ریاضی کے تجریدی عمل سے اس کے اصل رُوپ کو دیکھنے پر قادر ہو سکتا ہے۔ مجھے ریاضی تک رسائی حاصل نہیں' لہٰذا میں نے ریاضی کے بجائے متخیلہ کو بروئے کار لا کر' ایک تصویری بنانے کی کوشش کی ہے۔ تصویر کچھ یوں سامنے آئی ہے کہ حقیقت کی پاتال کا بعید ترین مقام انرجی کا ایک طوفانی سمندر ہے جو نراج یعنی Chaos

پر منتج ہوا ہے (اس کا ذکر میں اس کتاب میں مختلف مظاہر کی کنہ میں موجود ایک Mega Creative Act کے حوالے سے کر چکا ہوں)۔ اس مقام پر تمام شباہتیں نا موجود، زماں و مکاں ناپید اور کمیتیں اور جہتیں موقوف ہوتی ہیں۔ اس سب کے باوجود اس مقام کی تخلیقیت اور Isness کا پُراسرار عالم بہر حال موجود رہتا ہے۔ اس بے مقام "مقام" کے نراج کے اندر سے تخلیق ایک جست بھر کر برآمد ہوتی ہے اور پھر صورت پذیر ہوتے چلے جاتی ہے۔ طبیعیات نے جس تخلیقی عمل کو نشان زد کیا ہے، وہ انھیں تین مراحل پر مشتمل ہے جن کا ذکر اس کتاب میں کیا گیا تھا؛ یعنی نراج (Chaos)، جست اور تجسیم! فرق یہ ہے کہ فنونِ لطیفہ کے حوالے سے تخلیق کار کے اعماق میں ایک ایسی کیفیت جنم لیتی ہے جو ایک بے جہت اور بے صورت "تنہا احساس" پر مشتمل ہوتی ہے۔ یہ "احساس" نراج کے عالم میں ہوتا ہے؛ مگر پھر اپنی ساری داخلی قوت کو یکجا کر کے ایک ایسی جست بھرتا ہے جو اسے اس عالم سے آزاد کر کے "چیزے دیگر" بنا دیتی ہے۔ کائنات کے تخلیقی عمل میں یہ وہ عالم ہے جہاں کمیتیں اور صورتیں موقوف اور زماں و مکاں منہا ہو جاتے ہیں اور انرجی کا تلاطم اور تموج اپنی انتہا پر ہوتا ہے۔ نراج کے اس عالم سے ایک کوندا لپکتا ہے۔ یہ بگ بینگ ہے جس سے ہماری اس کائنات کی ابتدا ہوئی تھی۔ جست اور کوندا اپنی Thrust کے اعتبار سے ہم معنی ہیں لیکن جست کی کارکردگی ذہنی مظاہر تک ہے جبکہ کوندا کائناتی سطح کی زقند کا نام ہے۔ نراج اور جست کے بعد تجسیم کا مرحلہ ہے۔ فنونِ لطیفہ کے حوالے سے یہ وہ مرحلہ ہے جہاں تخلیق کار کے اندر سے باہر کی طرف لپکنے والی جست اپنے لیے شباہت، صورت یا بدن کا اہتمام کرتی ہے اور سنگ، سُر، رنگ یا لفظ کے ذریعے فنی تخلیق میں مجسم ہو کر سامنے آجاتی ہے۔ دوسری طرف کائناتی سطح کا کوندا ایک ایسی تخلیق پر منتج ہوتا ہے جو کہکشاؤں، ستاروں اور سیاروں پر مشتمل اور رشتوں کے ایک جال (Web of Relations) کے تابع ہوتی ہے۔ اس عظیم تخلیق کا ایک میکرو رُخ بھی ہے اور ایک مائیکرو رُخ بھی! میکرو رُخ کو ہم ننگی آنکھوں سے بھی دیکھتے ہیں اور دوربین کی مدد سے بھی، جس کے نتیجے میں کائنات کی بیکرانی اور خوبصورتی کا ایک گہرا احساس ہمیں اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ اسی طرح مائیکرو رُخ کے مظاہر بھی ہمیں انوکھی مسرت بخشتے ہیں؛ تاہم جب ہم مائیکرو رُخ کو خوردبین کے ذریعے یا Accelerater کی مدد سے دیکھتے ہیں تو حیرت زدہ ہو کر رہ جاتے ہیں۔

کائناتی سطح کے اس تخلیقی عمل پر مزید غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اس تخلیقی عمل میں پہلا قدم تو روشنی کا عظیم دھماکا تھا جس کے بعد چار لاکھ سال تک مکمل اندھیرا چھایا رہا۔ اس اندھیرے میں کائنات کا درجۂ حرارت اتنا کم ہو گیا کہ اس میں پارٹیکلز جڑ کر ایٹم بنانے کے قابل ہو گئے (اس سے قبل انتہائی حرارت کے باعث وہ ایسا نہیں کر پائے تھے)...... یہ گویا تجسیم کی ابتدا بھی تھی (یعنی مادہ صورت پذیر ہونے لگا تھا)۔ ایک دلچسپ انکشاف یہ

بھی ہوا ہے کہ عظیم دھماکے میں دو بڑی قوتیں کارفرما تھیں۔ اُن میں ایک تو کالی شکتی یعنی Dark Energy تھی جو کائنات کو پھیلا رہی تھی (Push کا عمل) اور دوسری کششِ ثقل یعنی Gravity جو پھیلاؤ کو سمیٹ رہی تھی (Pull کا عمل)۔ کالی شکتی 'نراج' (مراد Disorder یا Entropy) کا دوسرا نام تھا جبکہ کششِ ثقل سے منظم وپیچیدگی یا Order جنم لے رہا تھا۔ تاہم کششِ ثقل 'مادے کی جس کائنات کو وجود میں لارہی تھی' وہ جُڑواں متخالف (Binary Opposites) کی مظہر تھی۔ اس میں ایک طرف تو مادی ساخت تھی جو طبیعیات کے حوالے سے کمیت (Mass)' زبان کے حوالے سے Syntax اور حیاتیات کے حوالے سے بیضے (Ovum) کی صورت میں تھی: اور دوسری طرف "معنویت" تھی جو طبیعیات کے حوالے سے Information (کائنات جب وجود میں آئی تو اپنے ساتھ انفرمیشن یعنی Negative Entropy بھی لے کر آئی تھی ---- Paul Davies: The Origin of Life, p.39)' زبان کے حوالے سے Semantics اور حیاتیات کے حوالے سے تخلیقی جرثوے (Sperm) پر مشتمل تھی۔ کائناتی سطح پر بگ بینگ کی جست نے جس تخلیقی عمل کو مہمیز کیا' اس میں ایک طرف وہ مادی اجزا تھے جن سے ساخت وجود میں آئی تھی اور دوسری طرف وہ انفرمیشن تھی جو اصلاً معنیات کی ترسیل کا ایک عمل تھا۔ کائنات کا سارا تخلیقی عمل' چاہے وہ مادے کی سطح پر تھا یا زندگی کی سطح پر' حقیقتاً مادی ساخت اور معنیات کے انضمام ہی کی ایک صورت تھی۔

ایم سٹرنگ تھیوری ہمیں بتاتی ہے کہ ہماری یہ کائنات تین برین کے اندر بند ہونے کے باعث تین مکانی ابعاد پر مشتمل ہے لیکن دیگر Branes میں ابعاد کی تعداد مختلف ہے۔ ایک برین سے لے کر "دس" برین تک' ہر برین اپنے اندر کے ابعاد کے حوالے سے ایک مختلف وضع کی کائنات کو وجود میں لاتا ہے۔ چونکہ مکانی ابعاد کی کُل تعداد "دس" ہے (گیارھواں بُعد "وقت" کا ہے)' اس لیے مختلف وضع کی "دس" کائناتوں کا امکان تو بہرحال ہے' لیکن ان میں ہر وضع کی کتنی کائناتیں ہوں گی! اس کا حساب کون کرسکتا ہے! سائنس نے اس سارے منظرنامے کو ملٹی ورس (Multiverse) کا نام دیا ہے۔ اب تصویر کچھ یوں بنتی ہے کہ کالی شکتی یعنی Dark Energy کے متلاطم سمندر سے ہمہ وقت مختلف ابعاد کے حامل برین غباروں کی طرح پھولتے ہیں اور اپنی اپنی کائنات کو وجود میں لاتے ہیں۔ بعض سائنس دانوں کا خیال ہے کہ ہر کائنات Cyclic ہے' جس کا یہ مطلب ہے کہ وہ ایک معین عرصے کے بعد اس مقام پر لوٹ آتی ہے جہاں سے اس نے پھولنا شروع کیا تھا۔ مگر اس دوران میں مزید کائناتیں غباروں یا بلبلوں کی طرح پھول رہی ہوتی ہیں...... گویا ملٹی ورس کے اندر تو کائناتیں پھولتے اور سکڑتے رہتی ہیں یعنی ان میں سے ہر کائنات کی ازل بھی ہے اور ابد بھی...... مگر پورے ملٹی ورس کی کوئی ازل یا ابد نہیں یعنی ملٹی ورس ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گا۔ یہاں سوال پیدا ہوتا

ہے...... کیا ہم Ultra-Microscopic Level کو ملٹی ورس کی آخری حد قرار دے سکتے ہیں؟ اس سلسلے میں سائنس دان تیقن سے کچھ نہیں کہہ رہے؛ تاہم بعض سائنس دانوں کا خیال ہے کہ جس آخری حد کو ہم "سب کچھ" کہہ رہے ہیں، کیا عجب کہ وہ "اصل حقیقت" کا محض ایک پرت ہو! ایسی صورت میں صاف دکھائی دیتا ہے کہ طبیعیات، مابعدالطبیعیات میں ضم ہو کر اس عظیم ترین حقیقت کا اقرار کرنے لگی ہے جو تمام قوتوں اور تمام ذرات کو اپنی بے نہایت کشش کے ہالے میں سمیٹے ہوئے ہے اور جو تخلیقی عمل کا منبع اور مصدر ہے۔

(مئی ۲۰۰۹ء)

BIBLIOGRAPHY

(الف)

Barril, N. G.	Sex and Nature of Things
Barton, Georg A.	Archaeology and The Bible
Beauvoir, Simon-de	Nature of the Second Sex
Bergson, Henery	Laughter
Bodkin, Thomas	The Approach to Paintings
Burdett, Osbert	William Blake
Burke, Kennith	The Philosophy of Literary Form
Campbell	Hero with a Thousand Faces
Cassirer	Language and Myth
Chand, Tara	Influence of Islam on Indian Culture
Chiselin, Brewster	Creative Process
Cottrell, Leonord	The Anvil of Civilization
Dar, Bashir Ahmad	Studies in Philosophy of History and Social Dynamics
Davies, Paul	*The Origin of Life*
Durant, Will	The Story of philosophy
Eiseley, Loren	The Immense Journey, translated by Syed Qasim Mahmood
Eliade, Mircea	Cosmos and History
Frankfort, Henery	Before Philosophy
Frazer	The Golgen Bough (Abridged), Vol.1
Geyl, Pieter	Debates with Historians
Ghosh, Oroon	The Dance of Shiva
Greene Brian	The Fabric of the Cosmos

Hamilton, Edith — Mythology
Huttington — Mainsprings of Civilization
Jung — Symbols of Transformation
Kahler, Eric — The Meaning of History
Kermode, Frank — Romantic Image
Kohler — The mentality of Apes
Langer, Susane K. — Philosophy in a New Key
Lee, Dorothy — Freedom and Culture
Oswalt, Sabine G. — Collins Encyclopedia of Greek and Roman Mythology
Parrinder, Geoffray — Upanishads, Gita and Bible
Patrick, Katherine — What is Creative Thinking
Reade, Herbert — Art Now
Reade, Herbert — The Forms of Things Unknown
Russell, Bertrand — A History of Western Philosophy
Smith, Huston — The Religions of Man
Smith, Preserved — Origin of Modern Culture
Spence, Lewis — The Outlines of Mythology
Spengler, Oswald — The Decline of the West
Tomas, Vincent — Creativity in the Arts
Toynbee — A Study of History (abridged by Sommervell), Vol.1
Wallace, Graham — The Art of Thought

(ب)

Elseley, Loren — The Immense Journey, translated by Syed Qasim Mahmood
Frazer — The Golgen Bough, translated by Syed Zakir Ejaz
جمعہ، محمد لطفی — تاریخ فلاسفۃ الاسلام
خلدون، ابن — مقدمہ، مترجم مولانا سعد حسن خاں یوسفی
شریف، ایم ایم — جمالیات کے تین نظریے

مجلس ترقی ادب لاہور